Gerhart Hauptmanns Kulturidee

und seine Kritik an der Kultur

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität

zu Marburg

vorgelegt von

Anneliese Krumheuer

aus Halle/Saale

Marburg 1940

Druckerei wissenschaftlicher Werke Konrad Triltsch
Würzburg-Aumühle

Als Dissertation angenommen am 10. 8. 1939.
Berichterstatter: Prof. Dr. Harry Mayne.
Tag der mündlichen Prüfung: 9. 4. 1940.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinem Vater
zugeeignet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547922_0067

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1
1. Der Begriff der künstlerischen Kritik 1
2. Allgemeine philologische und ideengeschichtliche Schwierigkeiten der Aufgabe 1
3. Der Kulturbegriff der ausgehenden Bismarckzeit — O. Spengler 3
4. Schematischer Aufriß der Werke Gerhart Hauptmanns unter dem Gesichtspunkt „Kultur“ 4

I. Hauptmanns Kulturidee und seine Kritik an der Kultur entwickelt aus aphoristischen Aufzeichnungen und Festreden 7
1. Die Vorkriegszeit 7
2. Die Kriegszeit 8
3. Die Nachkriegszeit 10
4. Das Wort „Kultur“ 14

II. Hauptmanns Kulturidee und seine Kritik an der Kultur entwickelt aus seinen Dichtungen 16
Hauptmanns Begriff der künstlerischen Kritik 16
Auswahl aus seinen Dichtungen:
a) die sozialen und historischen Werke, besonders die Dramen .. 16
1. Vor Sonnenaufgang (Erkenntnis des Heute) 18
2. Die Weber (Erkenntnis der Gegenwart) 26
3. Florian Geyer (Erkenntnis der Gegenwart aus der deutschen Vergangenheit 33
4. Der Weiße Heiland (Erkenntnis der kulturellen Lage des Abendlandes aus seiner geschichtlichen Entwicklung) 39
b) Das epische Werk 48
1. Innere Zerrissenheit Gerhart Hauptmanns 48
2. Emanuel Quint (Religion ein Tragpfeiler der gegenwärtigen Kultur?) 50
3. Till Eulenspiegel (Kunst ein Tragpfeiler der gegenwärtigen Kulur?) 53

Schluß.
Zeitgeschichtliche Einordnung der Dichtung Gerhart Hauptmanns 57
Literaturverzeichnis 59

Einleitung.

1. Der Begriff der künstlerischen Kritik.

Jeder Künstler ist kritisch und schöpferisch zugleich; bereits die Wahl seines Gegenstandes setzt Kritik voraus, die in höherem Grade als beim Nicht-Künstler vom Gefühl entscheidend beeinflußt wird. Gegenstand der künstlerischen Kritik kann also alles sein, wofür das Gefühl in einem Für oder Wider Partei nimmt. Naturschilderungen können daher nicht Gegenstand künstlerischer Kritik sein, denn die Natur kann im Menschen wohl Stimmungen, aber keine Leidenschaften im ethischen Sinne auslösen.

Noch in einem zweiten Punkt unterscheidet sich die Kritik des Künstlers wesentlich von der des Nicht-Künstlers: sie ist schöpferisch; sie lehnt nicht nur ab, sondern sie baut in positivem Sinne auf. Daher zeigt das Kunstwerk — in einer scheinbaren Wirklichkeit — eine höhere Vollkommenheit der Welt, als sie im realen Leben des Alltags tatsächlich vorhanden ist, oder es läßt diese — z. B. bei Darstellungen des Elends und des Häßlichen — doch ahnen.

Die Wirkung der künstlerischen Kritik besteht zunächst darin, daß sie das Gefühl gegen die gemeine Alltäglichkeit empfindlich macht. Die Zustände des alltäglichen Lebens werden meist als solche hingenommen, im Kunstwerk aber erscheinen sie nur als e i n e Möglichkeit des realen Lebens.

Die künstlerische Kritik führt ferner zu einem bewußten Erleben der Alltäglichkeit, des Charakters und der „geistigen Situation der Zeit" (Jaspers); sie wirkt bildend.

Im Kunstwerk wird an alle Erscheinungen des menschlichen Lebens, ja an das „gesamte Wertreich, dessen Verwirklichung wir als ‚Kultur' bezeichnen" (E. Spranger), der ursprüngliche Maßstab des Gefühls angelegt und an ihm die Wahrhaftigkeit der Zeit gemessen. Daher wird durch die künstlerische Kritik das Gefühl für Wahrhaftigkeit gestärkt; sie wirkt erzieherisch im Sinne eines freien edlen Menschentums.

2. Allgemeine philologische und ideengeschichtliche Schwierigkeiten der Aufgabe.

In der vorliegenden Arbeit soll Gerhart Hauptmanns Kulturidee und seine Kritik an der Kultur dargestellt werden; damit

würde zum ersten Male an Hand seiner Werke zu zeigen versucht, wie der Dichter allmählich in die Kultur seiner Zeit hineinwächst; wie ihn kulturelle Probleme schon früh und mit zunehmendem Lebensalter immer stärker beschäftigen, und wie schließlich die Frage nach dem letzten Sinn aller Kultur in seinen späten Werken geradezu ein Kernproblem wird.

Zunächst sei auf einige allgemeine philologische und ideengeschichtliche Schwierigkeiten dieser Arbeit hingewiesen.

Gerhart Hauptmanns Lebenswerk ist noch nicht abgeschlossen; manche seiner Dichtungen, besonders aus der frühen Jugend, und einige fragmentarische Schriften sind, wie aus den beiden Hauptmann-Bibliographien von Walter Requardt (Berlin 1931) und Viktor Ludwig (Neustadt, Oberschl. 1932) und aus der Ergänzung der Requardtschen Bibliographie durch C. S. W. Behl (seit 1932, abgedruckt im Gerhart Hauptmann-Jahrbuch, herausgegeben von F. A. Voigt, Breslau 1936, Bd. I, S. 147—162, u. Bd. II 1937, S. 150 bis 160) zu ersehen ist, ist nur dem Titel nach bekannt, andere nur teilweise veröffentlicht oder vielleicht noch in wenig bekannten Zeitschriften verschollen.

Aus diesem Tatbestand ergibt sich sogleich eine weitere Schwierigkeit dieser Arbeit: auch die Hauptmann-Forschung ist noch nicht abgeschlossen. In den weitaus meisten Abhandlungen über Hauptmann — darauf weist besonders Felix A. Voigt in seinen 1936 erschienenen „Hauptmann-Studien" hin — werden nur seine in der Gesamtausgabe („Das dramatische Werk", 3 Bände, 1932; „Das epische Werk", 2 Bände, 1935) veröffentlichten Werke in Betracht gezogen; schwer zugängliche Schriften, fragmentarische Dichtungen, gelegentliche Reden und kleine Schriften werden kaum, noch unveröffentlichte Werke gewöhnlich überhaupt nicht berücksichtigt. Die Hauptmann-Forschung steckt also noch in den Anfängen. Dies gilt dann erst recht von der geistesgeschichtlichen Betrachtung seiner Werke.

Noch nie hat es einen deutschen Dichter gegeben, über den zu seinen Lebzeiten so viel geschrieben wurde, wie eben Gerhart Hauptmann. Schon früh, lange bevor sein Werk zu einem gewissen Abschluß gekommen war, wurden bereits die ersten Versuche einer geistesgeschichtlichen Betrachtung gemacht: Mende behandelte zum ersten Male in seiner 1906 erschienenen kleinen Schrift „Religiöse Betrachtungen über Werke Gerhart Hauptmanns" ein Kernproblem der Hauptmannschen Dichtung, das für seine Kritik an der Kultur von wesentlicher Bedeutung ist. Es folgten dann andere Untersuchungen, darunter 1928 die sehr gründliche Erwin Langners über die „Religion Gerhart Hauptmanns" und 1930 der feinsinnige (allerdings vom einseitig katholischen Standpunkt geschriebene) Aufsatz Hans Mencks über „Heidentum bei Gerhart Haupt-

mann". Christian Herrmann schrieb 1926 ein Buch über die „Weltanschauung Gerhart Hauptmanns" und Lothar Schwager 1932 eine umfangreiche Arbeit über die „Bildungsidee und das ethische Programm Gerhart Hauptmanns", ferner S. D. Stirk eine kurze Abhandlung über „Gerhart Hauptmanns Jesusstudien" (Breslau 1937) und Voigt einen wertvollen Aufsatz „Der religiöse Weg Gerhart Hauptmanns" 1937 (in der Neuen Rundschau, Berlin, Nov. 1937). So wertvoll diese Schriften für die Zeitgeschichte auch sein mögen, ihren Verfassern fehlt, wie allen Zeitgenossen Gerhart Hauptmanns, der zeitliche Abstand und daher die Überlegenheit den Problemen der Zeit gegenüber; es wird also nicht einfach sein, Hauptmanns Kulturidee und seine Kritik an der Kultur darzustellen oder gar dem Für und Wider im zeitgenössischen Schrifttum über Hauptmann, soweit es den Gegenstand dieser Abhandlung betrifft, gerecht zu werden.

Eine weitere Schwierigkeit der Arbeit liegt darin, daß Hauptmanns Werke eine Fülle dichterischer Motive und Themen bergen, die ein vielseitiges Bild menschlichen Lebens entwerfen und eben darum eine Deutung der Kulturidee Hauptmanns und seiner Kritik an der Kultur erschweren.

Im ersten Hauptteil der nun folgenden Ausführung sei zunächst festgestellt, was im Hinblick auf Hauptmanns Werk unter „Kultur" zu verstehen ist.

1) Welches ist etwa der Kulturbegriff, der den großen geistigen Strömungen seiner Zeit entspricht, und wie wäre unter dem Gesichtspunkt dieses (historisch-objektiven) Kulturbegriffes, den der Literarhistoriker an den Gegenstand heranträgt, Hauptmanns Werk zu gliedern?

2) Gibt es eindeutige, vielleicht prosaische Äußerungen Hauptmanns in seinen Werken über sein Verhältnis zur Kultur? Bildet Hauptmann die Kulturidee seiner Zeit weiter, und wo finden sich in seinen Prosaschriften etwa Ansätze zu einer Kritik an der Kultur?

3. Der Kulturbegriff der ausgehenden Bismarckzeit. O. Spengler.

Hauptmann ist 1862 geboren; seine Jugend- und Mannesjahre fallen also in jene Jahrzehnte deutschen Geisteslebens, in denen durch den Aufschwung der positivistischen Wissenschaften — besonders des „Historismus" und der Naturwissenschaften — der Begriff „Kultur" einen grundsätzlichen Wandel durchmachte. Neben die aus dem Zeitalter der Aufklärung und des deutschen Idealismus überkommene eudämonistische Vorstellung von einer „Kultur der Menschheit", die in steter Höherentwicklung begriffen

sei, trat eine neue: Kultur als Kulturgeschichte einzelner Völker, deren Eigenart durch so reale Gegebenheiten wie etwa Rasse, Bodenständigkeit, Charakter der Zeit und ähnliches bedingt ist. Über den modernen Kulturbegriff sprach 1918 Oswald Spengler im „Untergang des Abendlandes", Bd. 1, als erster das aus, was die Menschen seiner Generation längst ahnten und halb unbewußt fühlten; seit dem Erscheinen seines Werkes ist es üblich, von „Kulturen" — Kulturkreisen oder -zyklen — in dem Sinne zu sprechen, als ob sie lebendige Wesen seien, die eine „Seele" (ebenda, S. 156) haben, „geboren" (ebda.) werden, ein „lebendiges Dasein" (ebda.) führen, schließlich ihren natürlichen „Untergang" finden, um dann von anderen „Kulturen" abgelöst zu werden. Spenglers Kulturbegriff bildet also ein verbindendes Glied zwischen dem des klassischen Idealismus und dem des modernen Positivismus. Er ist bezeichnend für das Zeitalter des Überganges, dem Hauptmann angehört.

4. Schematischer Aufriß der Werke Gerhart Hauptmanns unter dem Gesichtspunkt „Kultur".

Betrachtet man nun Hauptmanns Werk unter dem Gesichtspunkt dieser modernen Lehre von den Kulturkreisen, so zeigt sich, daß er den Gegenstand für die meisten seiner Dichtungen der Gegenwart oder der deutschen Vergangenheit, also der Kultur des mittelalterlichen und modernen christlichen Abendlandes entnimmt. Hierhin gehören alle Dichtungen Hauptmanns, die im „Dramatischen Werk", Teil 1—6, veröffentlicht sind, außer in Teil 5: „Der Bogen des Odysseus", „Der Weiße Heiland", „Indipohdi" und in Teil 6 „Veland"; ferner die Dramen „Hamlet in Wittenberg" und „Die goldne Harfe"; außerdem alle im epischen Werk Teil 1—6 veröffentlichten Dichtungen Hauptmanns; ferner die in der Neuen Rundschau erschienene Erzählung „Merlins Geburt", außerdem Bruchstücke einer Selbstbiographie „Kindheitserinnerungen" (ebda. Febr. 34), „Lebenswende" (ebda. März 34), „Der Landwirt" (ebda. April 34), dann drei Szenen aus einem unvollendeten Drama „Die Wiedertäufer" (ebda. Nov. 37), der Entwicklungsroman „Im Wirbel der Berufung" (1936) und die Selbstbiographie „Das Abenteuer meiner Jugend" (1937), schließlich alle in den „Ausblicken" enthaltenen Gedichte (soweit sie nicht Naturschilderungen sind), die dramatischen und epischen Fragmente außer dem „Hirtenlied" und „Helios", ferner die Gedichte „Geheimnis" (in W. Stanietz: Gerhart Hauptmann. Wie ich Mensch und Werk erlebte" mit einem unveröffentlichten Gedicht von Gerhart Hauptmann „Geheimnis", Breslau 1937) und „Zuneigung" (in der Neuen Rundschau, Nov. 1937), außerdem das im Gerhart Hauptmann-Jahrbuch 1936 ver-

öffentlichte Romanfragment „Die Wiedertäufer", die Szenen aus dem „Kynast" (ebda.) und „Aus ‚Der große Traum'" (ebda), schließlich das Romanfragment „Der neue Christophorus", erstes und zweites Hauptstück im Gerhart Hauptmann-Jahrbuch B II 1937 S. 9—59.

Schon früh haben Hauptmann — er folgt hierin durchaus dem allgemeinen Zug der Zeit — andere „Kulturen" interessiert. Unter dem Einfluß Felix Dahns, Gustav Freytags und Wilhelm Jordans schreibt er während seiner Breslauer Zeit ein „Hermannslied" (1880), „Das Erbe des Tiberius", „Germanen und Römer" (beide 1883—85). Wahrscheinlich war ihm der nordisch-germanische Kulturkreis auch unmittelbar aus der Edda bekannt; im „Veland", dessen erster Entwurf bereits in die 90er Jahre fällt, zitiert er einige (lyrische) Strophen des Wölundliedes. Eben damals, in den 90er Jahren und um die Jahrhundertwende wird ja durch Strindberg, Ibsen, Björnson, Hamsun u. a. das allgemeine Interesse von neuem auf die Literatur und Kultur der nordischen Völker gelenkt. Die Lektüre des „Klosters von Sendomir" von Grillparzer regt Hauptmann zu Studien über den altslavisch-germanischen Kulturkreis an: Die Elgaszenen und das Heliosfragment entstehen. Manche mythische und sagenhafte Züge der altslavischen Kulturwelt gehen über in die „Versunkene Glocke", in das Dramenfragment „Galahad" (veröffentl. in Pan, Wochenschr. 2. Jahrg Nr. 20 v. 4. April 1912, Berlin) und in „Und Pippa tanzt" (Anmerkung: Die Gestalt des Wann z. B. stand nach einem Zeugnis Voigts ursprünglich im Mittelpunkt eines altslavischen Sagenkreises).

Die Kultur des alten Orients und der griechischen Antike hat schon früh Hauptmanns dichterische Phantasie beschäftigt. Nach einem Zeugnis Voigts stammt aus den 90er Jahren ein „Testament des Judas Ischariot" (das allerdings Entwurf blieb und nicht veröffentlicht wurde). Im Kriegsjahr 1917 erschien im Frankfurter Theateralmanach für Opernhaus und Schauspielhaus ein Fragment unter dem Titel „Aus einem biblischen Drama". Beide Werke lassen keine genauen Rückschlüsse auf Hauptmanns Kulturbegriff zu. Einen alttestamentlichen Stoff behandelt Hauptmann im „Hirtenlied" ,einem 1904 in der Neuen Rundschau erschienenen Dramenfragment, das auf Grund des handschriftlichen Bestandes und mit einem Nachwort versehen, Voigt 1935 neu herausgab (Bd. 3 der „Texte" der Sammlung „Sprache und Kultur der germanischen und romanischen Völker", Breslau 1935; dazu G. Reckzeh: Gerhart Hauptmann, „Das Hirtenlied" in Zeitschrift für deutschen Philologie, begründet von Zacher, Bd. 61, Heft 3, 1936, S. 335 ff. Besprechung der Voigtschen Ausgabe des Hirtenliedes). Das Hirtenlied führt in die biblische Zeit Labans und Jakobs und läßt die altjüdische Kulturwelt noch einmal erstehen.

Die brahmanisch-buddhistische Kultur des alten Indien ist Hauptmann nicht fremd. Eine wahrscheinlich aus der Spätzeit stammende (undatierte) Äußerung über das indische Drama in den „Ausblicken" (S. 79), die übrigens eine gewisse Ähnlichkeit mit Goethes Urteil über Kalidasas „Sakuntala" hat, läßt auf einige Kenntnis der altindischen Literatur schließen. Gelegentliche Bemerkungen und Zitate, die sich besonders in den späten epischen Werken mehren, zeigen, daß Hauptmann die Bagavadhgita gelesen hat. Zweifellos hat gerade die Gita, die für den indischen Kulturkreis etwa dasselbe bedeutet wie das Johannes-Evangelium für das christliche Abendland, Hauptmann zu ethisch-religiösen und kulturellen Betrachtungen angeregt und so, wenn auch mittelbar, seine Kulturidee gebildet.

Die griechisch-antike Kultur wurde Hauptmann auf einer Reise nach Griechenland aus dem Erlebnis der griechischen Landschaft lebendig; ferner durch die Beschäftigung mit griechischen Dichtern und Denkern, besonders mit Platon. Hauptmanns Entwurf zu einem Drama „Lykophron", der noch vor die Breslauer Zeit fällt und dessen Stoffwahl auf eine Beeinflussung durch Herodot schließen läßt, erlaubt kaum Rückschlüsse auf Hauptmanns Kulturidee oder seine Kritik an der Kultur. Wie weit Hauptmann die altgriechische Kulturwelt mit- und nachzuerleben fähig ist, zeigt ein Drama der Reifezeit, das seinen Stoff geradezu der Odyssee Homers entnimmt: „Der Bogen des Odysseus" (1914).

Aus der unmittelbaren Nachkriegszeit stammen zwei Dramen: „Der Weiße Heiland" und „Indipohdi" (1920); sie zeigen, daß Hauptmann sich mit feinem Verständnis in die Welt der sogen. „Halbkulturen" der altindianischen Staaten Mittelamerikas vertieft hat. Innerhalb des Hauptmannschen Weltbildes stellen diese beiden Dramen, wie bereits Voigt treffend bemerkt hat, ein „grundsätzliches Novum" dar; dies gilt auch, wie noch zu zeigen ist, von seiner Auffassung der Kultur.

Es ergibt sich also, daß nach der durch Spengler gewandelten positivistischen Kulturauffassung der Zeit das Weltbild des Hauptmannschen Werkes sehr weit ist; bei der Wahl seines Gegenstandes zeigt Hauptmann eine gewisse Vorliebe für historische Stoffe, die verschiedenen „Kulturen" entnommen sind. E. Spranger äußert in seiner Abhandlung über „Das deutsche Bildungsideal in geschichtsphilosophischer Beleuchtung" einmal: „Die Auseinandersetzung aller großen noch lebenden Kulturen auf dem Erdball hat begonnen" (S. 23); zu den Dichterpersönlichkeiten, die an diesem geistigen Ringen der Zeit teilhaben, scheint Hauptmann zu gehören.

I. Hauptmanns Kulturidee und seine Kritik an der Kultur, entwickelt aus seinen aphoristischen Aufzeichnungen und Festreden.

Die an Hauptmanns Werk herangetragene Kulturauffassung seiner Zeit ergibt ein äußerliches, jedoch nicht gehaltvolles Bild seines Kulturbegriffes. Daher sollen in diesem folgenden Teile unmittelbare, und zwar prosaische Äußerungen Hauptmanns über die Kultur herangezogen werden. Die Dichtungen Hauptmanns werden zunächst noch nicht berücksichtigt, denn wie alle Dichtungen sind sie vieldeutig; außerdem braucht die Meinung irgendeiner dichterischen Person über die Kultur oder kulturelle Zustände nicht ohne weiteres mit der des Dichters übereinzustimmen. Dies gilt auch von den in der Ich-Form gehaltenen epischen Werken. Aus der Fülle der prosaischen Schriften Hauptmanns seien die meist aphoristischen „Aufzeichnungen" der „Ausblicke" (S. 1—96) und die 1932 erschienene Sammlung seiner Reden „Um Volk und Geist" ausgewählt, weil der Dichter selbst ihnen durch die Herausgabe in Buchform eine gewisse Bedeutung beigelegt hat. An Hand dieser Schriften, deren Entstehung einen Zeitraum von rund vier Jahrzehnten umfaßt, soll festgestellt werden, in welchem Sinne er unwillkürlich in prosaischer Rede das Wort „Kultur" gebraucht, und ob sich etwa seine Kulturidee gewandelt hat. Außerdem sei hier noch eine durch Hans von Hülsen verbürgte Äußerung Hauptmanns über die Kultur erwähnt und ferner der 1914 von Waldemar Bonsels veröffentlichte „Briefwechsel Hauptmanns mit Romain Rolland über den Krieg und die Kultur".

1. Die Vorkriegszeit.

Die aus der Vorkriegszeit stammenden Äußerungen Hauptmanns über die Kultur sind nicht zahlreich; außerdem stehen die „Aufzeichnungen" (der „Ausblicke") meist ohne Datum, daher ist der Zeitpunkt ihrer Niederschrift nur annähernd zu bestimmen. Eine Ausnahme bildet die wahrscheinlich älteste Aufzeichnung (der „Ausblicke", S. 47), die mit dem Datum „September 1898" versehen ist: „Der Sonderling, dem es gelang, seiner Umgebung seine Idee also eine fremde Idee, einzuprägen, war der Begründer der

Kultur." Das Wort „Kultur" wird hier in allgemeinem Sinne gebraucht, etwa im Gegensatz zu einer Daseinsform, die Nicht-Kultur wäre. Von der Idee, durch die Kultur ermöglicht wird, heißt es daher: „... sie konnte nicht unmittelbar mit den Zielen der tierischen Triebe identisch sein..." (ebd. S. 47). Bei Hauptmann scheint also die Vorstellung einer Entwicklung von einer niederen Stufe in eine höhere der Kultur zu Grunde zu liegen, eine Vorstellung, die das positivistische Zeitalter von Herder, Hegel und anderen Denkern der deutschen Klassik und Romantik übernahm. — Ganz im Sinne des Positivismus geht Hauptmann bei gelegentlichen Betrachtungen über die Kultur nicht von ihren schöpferischen und bildenden Kräften aus, sondern von dem, was in der (konkreten) Wirklichkeit als „Kultur" ins Auge fällt, nämlich weniger die Kultur selbst, als vielmehr die durch sie bewirkten „positiven" (realen) Leistungen. Er begreift also „Kultur" formal als einen Sammelbegriff, der die verschiedenen Leistungsgebiete des Kulturmenschen ordnend umfaßt: „Ordnung ist die Grundlage aller Kultur. Ackerbau, Architektur, alle Künste und Erfindungen gehen auf Ordnungssinn zurück und aus ihm hervor" (Ausblicke S. 54, Kap. Lebenskampf). Diese den Ausblicken entnommene Äußerung Hauptmanns trägt kein Datum; sie fällt wahrscheinlich in die Vorkriegszeit, in der sich ja der positivistische Einfluß allgemein geltend macht. Aus jener Zeit stammen auch die beiden kurzen Bemerkungen über Kultur, die sich in den Ausblicken ohne Angabe des Datums finden. Sie lauten: „Mit der Bekleidung beginnt Maskerade, d. h. Kultur" (ebd. S. 40) und „Zivilisation ist Zwang, Kultur Freiheit" (ebd.). Der anschauliche Ausdruck der ersten Äußerung zeigt, wie stark bereits der Geist des modernen Positivismus den älteren zu Abstraktionen neigenden Stil des klassischen eZitalters verdrängt hat; Hauptmanns Gebrauch der Worte „Zivilisation" und „Kultur" in unterschiedlichem Sinne, der in seiner Zeit bereits selbstverständlich ist, war im Zeitalter des deutschen Idealismus noch nicht üblich. Die eben angeführten Beispiele zeigen also, daß in der Vorkriegszeit Hauptmanns Begriff der Kultur weder durch die Klassik noch durch die Romantik beeinflußt zu sein scheint; er wurzelt vielmehr in der damals herrschenden positivistischen Geistesströmung.

2. Die Kriegszeit.

Aus der ersten Kriegszeit stammt eine Äußerung Hauptmanns über die Kultur, die Hans von Hülsen mitgeteilt und die später Hauptmann zum Teil in die „Aufzeichnungen" (Ausblicke, S. 77) aufgenommen hat (Hans v. Hülsen, Gerhart Hauptmann, 70 Jahre seines Lebens. Berlin 1932, S. 112): „Voraussetzung der Kultur ist,

daß dem Menschenleben höchste Wichtigkeit beigemessen wird. Krieg, dem das Menschenleben nichts gilt, verleugnet, ja verrät deshalb die Kultur ...". In ganz ähnlichem Sinne lauten auch die beiden offenen Briefe, in denen Hauptmann Romain Rolland auf seine Anklage gegen Deutschland antwortet. Rolland bezichtigt die Deutschen der Barbarei, sie seien nicht Enkel Goethes, sondern Attilas, des Hunnen. „Rubens in Ehren", meint Hauptmann, aber „die zerschossene Brust eines Menschenbruders" gelte ihm, Gerhart Hauptmann, mehr als einige Gemälde von Rubens und sonstige Kulturdenkmäler, die deutsche Truppen in Belgien etwa im Feuer des Gefechtes zerstört hätten. Hauptmann betont also ausdrücklich, daß alle Kultur auf der Achtung vor dem Leben beruht, und zwar dem Leben jedes einzelnen Menschen. Dieser Gedanke gibt seiner Auffassung der Kultur einen neuen und wesentlichen Gehalt. Später, 1932, äußert er einmal: „Den Menschen wichtig zu nehmen, ist Kultur, den Menschen gering zu schätzen, ist Barbarei" (Um Volk und Geist, S. 179). Diese Forderung der Achtung und Ehrfurcht sowohl vor dem Leben überhaupt als auch vor dem Leben des Einzelnen, die dem Menschen der Gegenwart durchaus selbstverständlich erscheint, ist eine Errungenschaft des aufgeklärten, liberalen Zeitalters. Wilhelm v. Humboldt sagt darüber in seiner Abhandlung „Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues: „Es ist ein schönes Vorrecht der neuesten Zeit, die Zivilisation in die entferntesten Teile der Erde zu tragen ... Das hierin waltende Prinzip allgemeiner Humanität ist ein Fortschritt, zu dem sich unsere Zeit wahrhaft aufgeschwungen hat ..." (Ed. Pott, S. 37. W. v. Humboldt gebraucht „Zivilisation" noch in klassischem Sinne, der dem heutigen „Kultur" ungefähr entspricht). Ein Vergleich der modernen Kultur mit der antiken der Griechen und Römer führt W. v. Humboldt zu dem Urteil: „ ... Der Gedanke, den Menschen bloß darum zu achten, weil er Mensch ist, hat nie Geltung bei ihnen [den Griechen und Römern] erhalten, und noch viel weniger das Gefühl daraus entspringender Rechte und Verpflichtungen." Angesichts eines so erschütternden Ereignisses, wie es der Weltkrieg war, sind die oben genannten Äußerungen Hauptmanns aus der politischen und kulturgeschichtlichen Lage der Zeit verständlich; wie weit außerdem schon damals eine Beeinflussung durch klassische Bildung vorlag, ist ungewiß. Immerhin sieht Hauptmann hier zum ersten Male Kultur — ganz wie es im Zeitalter der Klassik geschah — in ihrer unmittelbaren Bezogenheit auf den Menschen, der ihr Schöpfer und Träger zugleich ist; er weist dem Menschen damit eine hervorragende, ja göttliche Rolle innerhalb der Kulturwelt zu. Die unbedingte Achtung vor dem Menschenleben, die nach Hauptmann „Voraussetzung der Kultur" ist, läßt auf eine Gesinnung schließen, die dem Idealismus der deut-

schen Klassik innerlich verwandt ist. Aus dieser Gesinnung erklärt sich auch die Kritik, die Hauptmann an der modernen Kulturwelt übt: der Krieg ist ein kulturfeindlicher gesellschaftlicher Zustand, der die Kultur „verleugnet, ja verrät". Nach Hülsens Mitteilung (a. a. O., S. 112) fährt Hauptmann dann fort: „— — Nur die Idee des Friedens, nicht die des Krieges, ist steigerungsfähig — — Jeder Schwertstreich entehrt und verwundet irgendwie die ganze Menschheit, jeder Spatenstich bereichert sie. — — Ich komme über die Tatsache nimmermehr hinweg, daß der Krieg das fünfte Gebot: Du sollst nicht töten! durch ein anderes ersetzt: Töte von deinen Mitmenschen soviel du nur kannst — —". Kultur wäre nach Hauptmann nur möglich bei einem Zustande des politischen Friedens und — des inneren Friedens: jener schöpferischen, durch keinen „Schwertstreich" bedrohten Ruhe oder Selbstbesinnung des Menschen, die ihn zu wirklich fruchtbarer Arbeit befähigt, zu dem „Spatenstich", der die ganze Menschheit „bereichert". Diese „Idee des Friedens", die nach Hauptmann im Gegensatz zu der des Krieges allein steigerungsfähig ist, wirkt um so stärker, je mehr der „Spatenstich" des arbeitenden Menschen „die ganze Menschheit" „bereichert", d. h. je schöpferischer der Mensch ist. Die Höhe der Kultur hängt also ab von dem aus innerem Triebe schaffenden Menschen, eben jenem Menschentyp, den Schiller als „naiv" bezeichnet. Das fünfte Gebot, das Hauptmann als ein schlechthin autoritäres Gebot zum Schluß zitiert, zeigt, daß er in bilblischem Sinne religiös-ethisch denkt und fühlt; die daraus erwachsende praktische Lebenshaltung wäre also „Voraussetzung der Kultur".

Die aus der Zeit des Weltkrieges stammenden Äußerungen Hauptmanns über die Kultur zeigen, daß unter dem Eindruck des Kriegserlebnisses ein neues Problem alle positivistischen Betrachtungen über das Wesen der Kultur verdrängt hat: der Mensch; und zwar der geistige, schöpferisch begabte Mensch in seinem Verhältnis zur Kultur. Anders als in den Vorkriegsjahren scheint Hauptmann dem göttlich-menschlichen Geist, seiner Kraft und Wirkung eine neue und reale Bedeutung beizulegen. In einem ähnlichen geistigen Sinne wie einst die Dichter und Denker der deutschen Klassik von „der Menschheit" oder „dem Menschengeschlecht" sprachen, gebraucht Hauptmann die Wendung „die ganze Menschheit". Ist eine grundsätzliche Abkehr vom Positivismus erfolgt, erfüllen ähnliche Probleme, wie sie ein Jahrhundert früher der Kultur der deutschen Klassik und Romantik das Gepräge gaben, die Seele des Dichters?

3. Die Nachkriegszeit.

Bei den aus der Nachkriegszeit stammenden Äußerungen Hauptmanns über die Kultur ist ein positivistischer Einfluß nicht

mehr festzustellen. Ähnlich wie während des Krieges taucht in seinen gelegentlichen kulturellen Betrachtungen der Gedanke wieder auf, daß der (politische) Friede notwendig für den Bestand der Kultur sei: „Friede bedeutet Kultur, und Kulturaufgaben sind Friedensaufgaben" (Um Volk und Geist, S. 78, 1921). Auch die Forderung der unbedingten Achtung vor dem Menschenleben kehrt wieder, wie oben bereits erwähnt wurde. Aber im Gegensatz zur Kriegszeit betreffen die meisten kulturellen Äußerungen Hauptmanns aus den Nachkriegsjahren kaum den einzelnen Menschen in seinem Verhältnis zur Kultur. Vom Einzelschicksal wendet sich sein Blick auf das des deutschen Volkes, der gesamten Kulturwelt und ihre allgemeine durch den Weltkrieg veränderte kulturelle Lage. Im Vergleich zu der inneren Zerrissenheit der Nachkriegsjahre erscheint Hauptmann die kulturelle Entwicklung vor dem Kriege erfreulicher als die unmittelbar gegenwärtige. 1921 äußert er unter dem Eindruck der unseligen Folgen des Weltkrieges: „Es waren damals andere Zeiten, sorglosere Zeiten, glänzendere Zeiten. Ein allgemeiner Aufschwung, eine allgemeine Gläubigkeit, darin der besondere und feste Glaube an den Fortschritt der Menschheit überhaupt eingeschlossen war, zeichnete die Epoche aus" (Um Volk und Geist, S. 64: 11. Nov. 1921). Hauptmann erinnert sich also, daß die Vorkriegszeit „sorgloser" und „glänzender" als die Gegenwart war. Obgleich Positivismus und Materialismus den Jahrzehnten vor dem Kriege scheinbar ihr Gepräge gaben, war dennoch der klassisch-idealistische Glaube an den „Fortschritt der Menschheit" lebendig; ja, er war für die Kulturauffassung jener Zeit noch so selbstverständlich, daß Hauptmann ihn damals gar nicht besonders erwähnte. Wie aber konnte überhaupt der Gedanke einer fortschreitenden kulturellen Aufwärtsentwicklung der Menschheit in Zweifel gezogen werden? „Wir befinden uns heute ... in einer Kulturkrise. Diese Tatsache drängt sich gerade bei uns jedem auf, der Wesen und Wert der deutschen Kultur erkennt" (Um Volk u. Geist, S. 214, 1932). Hauptmann sagt hier über die deutsche Kultur, die durch den unglücklichen Ausgang des Weltkrieges besonders erschüttert war, dasselbe, was bereits Kierkegaard, Nietzsche, Spengler u. a. in Bezug auf die moderne europäische Kultur festgestellt hatten. Eine Ursache dieser Krise liegt nach Hauptmann in der gesellschaftlichen Sonderstellung, deren sich die deutsche Jugend der Nachkriegsjahre durchaus bewußt wird: „Seltsamerweise wird diese Krise zum Teil von einem elementaren Bildungstrieb der Jugend bewirkt, den wahrhaft zu befriedigen die heutigen Anstalten nicht ausreichen. Aus diesem Grunde vielleicht wird die Jugend zu ihrem Schaden in eine Opposition gegen das was sie sehnlichst sucht, die Kultur, gedrängt, die sie damit ernstlich gefährdet" (Volk und

Geist, S. 214, 1932). Eine weitere Ursache der gegenwärtigen Kulturkrise liegt nach Hauptmann in einer gewissen Verengung der geistigen Blickweite und damit verbundenen Unduldsamkeit (Intoleranz), die im 19. Jahrhundert die Entwicklung vom aufgeklärten Weltbürgertum zum modernen Nationalstaat mit sich gebracht hatte — also wieder in einer gesellschaftlichen Gegebenheit. Gegenseitiges friedliches Verstehen ist daher nach Hauptmann geradezu eine Lebensbewegung der Kultur, besonders der gegenwärtigen: „Es wird lange dauern, bevor sich aus den jahrtausendelangen Wehen der Kultur die Toleranz geboren hat." Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Hauptmann diese Äußerung, die sich undatiert in den „Ausblicken" (S. 67) findet, in dem Gedanken an den Weltkrieg aufgezeichnet hat; denn hatte nicht der Weltkrieg, wie überhaupt jeder abendländische Krieg, durch barbarische Gewaltsamkeiten den Bestand der Kultur gefährdet? In einer ebenfalls undatierten Äußerung der „Ausblicke" (S. 69), die Hauptmann vielleicht um 1920, als er sich mit der Kultur der alten Mexikaner beschäftigte, aufgezeichnet hat, sagt er: „Man spricht davon, daß im rohen Heidentum nicht selten Menschen den Götzen geopfert wurden ... Man glaubt in diese Epochen wie in die Zeiten überwundener Barbarei zurückblicken zu können. Aber diese Opfer sind gering im Vergleich zu denen, die man indirekt den Götzen darbrachte. Was sind nicht in grausamsten Götzenkriegen, bis zuletzt noch im Dreißigjährigen Krieg, für unzählbare Menschenmassen geopfert worden. Wir haben einstweilen nicht den geringsten Grund, mit hochmütiger Genugtuung auf die Zeiten vor Christi Geburt herabzublicken." Nach Hauptmanns Meinung sind „Toleranz" und „Humanität" Ausdruck einer gesellschaftlichen Haltung, die für die moderne Kulturwelt wünschenswert, ja sogar eine Lebensnotwendigkeit ist: „Die Welt wird weder durch Gold noch durch Gewalttat erlöst, sondern allein durch Menschlichkeit, durch Menschenachtung, durch Humanität" (Um Volk und Geist, S. 208, 1. März 1932). — Toleranz und Humanität sind seit Lessing und Herder, seit dem Zeitalter der Aufklärung und des darauffolgenden Sturmes und Dranges Kulturideale, die in der deutschen Geistesgeschichte bis auf Hauptmann fortgewirkt und sein Kultur- und Lebensgefühl bildend beeinflußt haben. Die Krise der modernen Kultur, die nach Hauptmann zum Teil aus einem gewissen Mangel an Toleranz und Humanität entstanden ist, kann durch die Kunst überwunden werden, denn: „Bisher ist der einzig vollkommene Toleranzfaktor die Kunst ... Die Künste verwirklichen den Frieden durchaus. Nicht nur den Frieden, sondern auch die Religion. In ihnen verbindet sich das wahrhaft Humane mit dem wahrhaft Göttlichen ..." (Ausblicke, S. 67). Kultur beruht also nach Hauptmann auf Kunst; denn das Kunstwerk ist Sinnbild erdgebun-

denen Menschentums und göttlich freier „lauterer" Geistigkeit (Um Volk und Geist, S. 154, 1929). Die Kunst umspannt und durchdringt alle Weite und Tiefe des Daseins und der menschlichen Kultur: in ihr ist daher der Friede und die Religion beschlossen, denn das Kunstwerk ist ja nach Hauptmann Ausdruck, „Verwirklichung" des Friedens und der Religion. — Es kehrt hier ein freigeistiger, nicht kirchlich-orthodoxer Gedanke wieder, den Hauptmann im „Michael Kramer" geradezu ausspricht: „Kunst ist Religion" (Das dramatische Werk, S. 37, T 3). — Aus der oben genannten Äußerung Hauptmanns ergibt sich, daß die Kunst, der durch sie verwirklichte Friede und eine freie, nicht dogmatische Religion Lebenskräfte der Kultur sind, die durch „Toleranz" und „Humanität" wirksam werden. — In seiner Rede über den „Geist der Kultur" führt Hauptmann aus: „Was ist der Kulturbesitz eines Volkes? Seine Geistigkeit! Nur seine Geistigkeit? Ja, nur seine Geistigkeit! Aber seine Geistigkeit insgesamt. Damit ist gemeint eine Geistigkeit, die sich in Architektur, bildender Kunst und Musik sowie in Wissenschaft und Technik äußert, in reiner Dichtung, reinem Denken und Religion. Es ist ein anderer Geist, den man heilig gesprochen hat, aber der Geist der Kultur bleibt ein Geistesverwandter ..." (Um Volk u. Geist, S. 219, 1932). Nach Hauptmanns Ansicht umfaßt die Kultur also formal alle Gebiete des praktischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens; ihrem wesentlichen Gehalt nach ist die Kultur, der „Geist der Kultur", Ausdruck der nationalen Eigenart eines Volkes, seiner „Geistigkeit", geht aber nicht in ihr auf. Der „Geist der Kultur" sprengt vielmehr die völkisch-nationalen Grenzen und wächst hinein in den göttlich-heiligen, allumfassenden Geist, dem er wesensverwandt ist. In dieser Erkenntnis liegt für Hauptmann die Lösung der Frage: „Volk und Geist", Nationalkultur und Kultur der Menschheit: „Nationalkulturen sind vielleicht national getrennt, kulturell, also durch den Reichtum und Überfluß im Geist, aber immer verbunden" (Um Volk und Geist, S. 220, 1932). Alles, was nach Hauptmann „Kultur" ist, faßt er zusammen in dem Ausruf: „Kultur, Geist, geistiger Überfluß, geistiges Schenken an alle, Menschlichkeit Humanität, verstehende Liebe, liebendes Verstehen ... im Zeichen des Friedens" (Um Volk u. Geist, S. 221, 1932).

Die kulturellen Äußerungen Hauptmanns aus der Nachkriegszeit betreffen also die Frage nach den grundsätzlichen Daseins- und Lebensmöglichkeiten der durch eine Krise gefährdeten modernen Kultur und besonders das Verhältnis der Nationalkulturen zur Kultur der Menschheit. An fast allen Betrachtungen dieser Spätzeit fällt die Hervorhebung der „Geistigkeit", d. h. der geistigen und besonders der künstlerischen Kräfte im Menschen auf.

Die Ansicht, daß Kultur auf Kunst beruhe, ist klassisch und wurde durch Nietzsches Philosophie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder lebendig; nach Nietzsche ist ja Kultur „... vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes" (Werke, I, S. 183). Wenn Hauptmann in seinen Reden der Spätzeit gerade diesen Gedanken wiederholt ausspricht, so läßt dies auf einen fast „unzeitgemäßen" Wandel seiner Kulturauffassung schließen: auf die Überwindung des Positivismus durch eine neue geistig-künstlerische Welt- und Lebensschau. —

Den gelegentlich kulturellen Betrachtungen Hauptmanns liegt der Gedanke zugrunde, daß die kritische Auseinandersetzung mit der Kultur eine Notwendigkeit sei; denn Kultur sei „der einzige Klang, in dem die übertierische Bedeutung der Menschheit beschlossen ist" (Um Volk und Geist, S. 209, 1932) und: „Mensch ist Mensch. (im Gegensatz zum Tier). Verdient er diesen edlen Namen, so ist er ohne Kultur nicht zu denken" (Um Volk und Geist, S. 213, 1932).

Die hier dargelegte Entwicklung des Kulturbegriffes und der Kritik an der Kultur nach Hauptmanns Prosaschriften, besonders den „Ausblicken" und „Um Volk und Geist", will und kann nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben. — Sie ist vielmehr ein erster, und zwar philologischer Versuch, Hauptmanns Prosaschriften unter dem Gesichtspunkt „Kultur" zu durchdenken. Da nun zur Philologie besonders der „Dienst am Worte" (Professor Maync) gehört, so ging die Darstellung von dem Worte „Kultur" in seinem unmittelbaren Redezusammenhang aus; zur Ergänzung wurden gelegentlich andere auf das Thema bezügliche Äußerungen Hauptmanns herangezogen. Hier könnte die Darstellung noch erweitert werden, was jedoch über den kleinen Rahmen dieser Arbeit hinausginge; daher sei verwiesen auf die von Joseph Chapiro 1932 veröffentlichten und zum Teil von Hauptmann autorisierten „Gespräche mit Gerhart Hauptmann" (S. Fischer, Berlin), die Hauptmanns Prosaschriften wertvoll ergänzen.

4. Das Wort „Kultur".

Das Wort „Kultur" kommt in Hauptmanns Prosaschriften in Zusammensetzungen vor wie „Kulturwelt" (S. 113) *), „Kulturbereich" (S. 209), „Kulturländereien" (S. 31), „Kulturboden" S. 217), „Kulturzustand" (S. 40, 42), „Kulturkampf" (S. 28), „Kulturgüter" (S. 172), „Kulturbesitz" (S. 28), „Kulturblüte" (S. 172), „Kulturelement" (S. 126, 213), ferner in Wendungen wie „das Gebäude der menschlichen Kultur" (S. 62), „Gebiete der Kultur" (S. 214) und

*) Die Seitenzahlen beziehen sich auf „Um Volk und Geist".

neben „Kulturblüte“ auch „Blüten kulturellen Lebens“ (S. 122). Die Verwendung des Wortes „Kultur“ in den genannten Zusammensetzungen und Wendungen entspricht durchaus dem Sprachgebrauch und läßt daher besondere Rückschlüsse auf Hauptmanns Kulturidee nicht zu.

II. Hauptmanns Kulturidee und seine Kritik an der Kultur, entwickelt aus seinen Dichtungen.

Während im I. Teil der Arbeit an Hand der Prosaschriften Hauptmanns versucht wurde, seine Kulturidee und gelegentliche Ansätze zu einer Kritik an der Kultur in ideengeschichtlichem Zusammenhange nachzuweisen, soll der II. Teil die dichterisch-kritische Auseinandersetzung Hauptmanns mit den kulturellen Zuständen und Problemen seiner Zeit behandeln und zeigen, wie sich seine Idee der Kultur gestaltet.

Hauptmanns Begriff der künstlerischen Kritik.

In der kritischen Einstellung zur bestehenden Kulturwelt erkannte Hauptmann, wie aus einem Gespräche mit Chapiro (über Tolstoi) hervorgeht, einen Wesenszug des literarischen und geistigen Lebens im 19. Jahrhundert: „Das vergangene Jahrhundert ist in dieser Hinsicht unübertroffen. Jeder Dichter wurde zum Kritiker. Die ganze deutsche Literatur war kritisch. Ebenso die russische und französische. Am wenigsten kritisch war noch die englische, am schärfsten die russische — ..." (Chapiro, S. 102). In diesem Zusammenhang äußert er: „Aber Kritik allein genügt nicht, sie muß auch schöpferisch sein" (ebd. S. 101). Hauptmann übernimmt also die im 19. Jahrhundert wieder aufgelebte Kunstanschauung, daß der Dichter zum Kritiker werden müsse; nur erweitert er sie zeitgemäß durch die Forderung nach schöpferischer Kritik.

Auswahl aus seinen Dichtungen:

a) Die sozialen und historischen Werke, besonders die Dramen.

Hauptmann knüpft hier also bewußt an die geschichtliche Überlieferung seiner Zeit an, eine Haltung, die sich auch aus seinem hervorragenden Interesse für geschichtliche und philosophische Fragen erklärt (Chapiro S. 65). — Diese Einstellung Hauptmanns ist für das Verständnis seines gesamten dichterischen Werkes und

besonders für sein Verhältnis zur Kultur der Zeit von grundlegender Bedeutung. Mit Recht spricht daher Werner Milch in seiner Schrift: „Gerhart Hauptmann. Vielheit und Einheit seines Werkes" von „der Erkenntnis, daß man von Menschen der Gegenwart nur sprechen kann, wenn man im rechten Sinne des Wortes von der Vergangenheit weiß" (ebd. S. 14). Werner Milch fährt dann fort: „Mit diesem Satz ist ein Tatbestand ausgedrückt, den die Hauptmannforschung noch nie in rechter Weise berücksichtigt hat. daß nämlich der Weg von der Schilderung der Mitmenschen in gerader Weise zur Schilderung der Vergangenheit führt, und zwar über das Mittelglied der schlesischen Überlieferung (ebd.). — Besonders diejenigen Dichtungen Hauptmanns, die soziale und historische Probleme zum Gegenstand haben, sind daher geeignet, einen Einblick in sein Verhältnis zur Kultur und in die Bildung seiner Kulturidee zu gewähren; aus diesem Grunde seien in der nun folgenden Darstellung besonders die sozialen und die historischen Dichtungen berücksichtigt. Da Hauptmann während des wilhelminischen Zeitalters und noch in den Nachkriegsjahren vorwiegend als Dramatiker auf die Öffentlichkeit gewirkt hat, so werden — auch wegen des engen Rahmens dieser Arbeit — unter seinen sozialen und historischen Dichtungen vier Dramen zu näherer Betrachtung ausgewählt: „Vor Sonnenaufgang", „Die Weber", „Florian Geyer" und „Der weiße Heiland". Jedes dieser Dramen wird Hauptmann auf einer anderen Entwicklungsstufe seines dichterischen Schaffens und damit seiner künstlerisch-kritischen Kulturerkenntnis zeigen.

Hauptmanns Idee der Kultur und die Kritik, die er an kulturellen Zuständen seiner Zeit übt, sind, wie bereits erwähnt wurde, aus dem dichterischen Erlebnis des Augenblickes zu verstehen — eines geschichtlichen Augenblickes von geradezu dramatischer Spannung, erfüllt von widerspruchsvollen politischen und geistigen Strömungen. Die Bewegtheit dieser Zeit findet ihren Ausdruck in seinen Dichtungen; dadurch gewinnt die in ihnen enthaltene künstlerische Kritik an der Kultur ein allgemeines zeitgeschichtliches Interesse. In diesem Sinne würde Hebbels Wort, daß Kunst „höchste Geschichtsschreibung" sei (im „Wort über das Drama") auf Hauptmann zutreffen.

Hauptmanns Kulturidee und seine Kritik an der Kultur erwachsen aus dem schlesischen Volkstum und seinem Heimatgefühl. Denn „der Begriff der Heimat" ist, wie Hauptmann in einem von Chapiro unter dem Gesichtspunkt „Politik und Kultur" aufgezeichneten Gespräch einmal äußert, ein Tragpfeiler der Kultur (Chapiro, S. 150). In der Heimat, so meint Hauptmann, habe sich zuerst „sein Gewissen" gebildet, lange bevor das „Weltgewissen" in ihm „heranreifte". „Man vergesse nicht", so fährt er fort, „daß der

Ursprung alles dessen was unseren geistigen Reichtum ausmacht, in der Heimat liegt, die uns die ersten Schritte zu denken in die Welt lehrte" (ebd.). — „Vor Sonnenaufgang", das erste soziale und „Die Weber", das erste sozial-historische Drama, an denen Hauptmann sich kulturkritisch versucht hat, spielen beide in seiner schlesischen Heimat. Dennoch sind sie nicht Heimatdichtungen, d. h. solche, deren Erlebnisbereich auf und durch die Heimat beschränkt bliebe; sie gehören vielmehr der Allgemeinheit. Denn die Kritik an der Kultur, die Hauptmann hier übt, entspringt seinem Gefühl für die kulturellen Fragen und die kulturelle Gefährdung der gegenwärtigen Welt: sie ist also allgemeingültig. Wie eng dabei Welt und Heimat für ihn verwoben sind, zeigen folgende Äußerungen: „Von meiner Heimat aus, oder im Schatten meiner Heimat erblicke ich die Welt viel tiefer und viel weiter" (Chapiro, S. 151) und „so erkenne ich in meiner Heimat die Welt und in der Welt meine Heimat. Beide beeinflussen sich gegenseitig, durchdringen einander, vervollkommnen das Bild, wie das Tal den Berg ergänzt und der Berg das Tal" (ebd. S. 152). —

1. „Vor Sonnenaufgang"
(Erkenntnis des Heute).

„Vor Sonnenaufgang", ein „soziales Drama", wurde 1889 zum ersten Male aufgeführt. Im Mittelpunkt dieses Werkes steht, wie bereits der Titel andeutet, eines der lebenswichtigsten kulturellen Probleme der ausgehenden Bismarckzeit: die soziale Frage, d. h. die Frage nach der Lebens- und Entwicklungsmöglichkeit des vierten Standes, der Arbeiter, innerhalb der Volksgemeinschaft. Mit einer an Fanatismus grenzenden Wahrheitsliebe ist Hauptmann bemüht, die Vielseitigkeit und Schwierigkeit dieser Frage an Zuständen darzustellen, die ihm aus seiner schlesischen Heimat vertraut waren. Seine Kritik an der Kultur betrifft

1) das gesellschaftliche Leben innerhalb der bestehenden sozialen Ordnung und die ihm zugrundeliegende Gesinnung;
2) die allgemeinen kulturellen Möglichkeiten, der Entartung dieses Lebens zu steuern.

Die Personen, die in dem Drama auftreten, sind Bürger, Bauern und Arbeiter; Personen adligen Standes treten in „Vor Sonnenaufgang", wie in den übrigen frühen sozialen Dramen Hauptmanns, nicht auf (abgesehen von v. Wehrhahn im „Biberpelz"), eine Tatsache, die deshalb auffällig ist, weil der Adel in der Vorkriegszeit die höchsten staatlichen Ämter innehatte und daher im öffentlichen Leben der Volksgemeinschaft eine sehr bedeutende und maßgebende Rolle spielte. Liegt vielleicht bei dem jungen Haupt-

mann die gefühlsmäßig begründete, wenn auch niemals ausgesprochene Erkenntnis zu Grunde, daß die Kultur des Adels nicht mehr lebenskräftig sei? Hauptmanns Kritik bezieht sich also auf die breiten Schichten des Bürger- und Bauerntums und den eben im Entstehen begriffenen vierten Stand, die Arbeiter.

Diese unteren Schichten des Volkes leben, wie Hauptmann in „Vor Sonnenaufgang" darstellt, in einem Verhältnis heimlicher und offener Feindschaft, das mit einem heute abgegriffenen, aber in der Bismarckzeit noch lebendigen Schlagwort als „Klassenkampf" bezeichnet wurde. Der Ingenieur Hoffmann, ein Vertreter des modernen, nur auf Gelderwerb und Lebensgenuß eingestellten Bürgertums, hat Bauern und Arbeiter um ihren Verdienst am Verschleiß der Kohlen gebracht und sich durch dieses unsoziale Verhalten mit beiden verfeindet. Die Bauern wiederum nutzen die Arbeiter in denkbar unsozialer Weise dadurch aus, daß sie ihnen für die schwere Arbeit in den Kohlengruben Hungerlöhne zahlen. Den Arbeitern, den ärmsten und bedrücktesten, sind daher Bürger und Bauern, die ihren Reichtum verprassen, während sie darben müssen, gleich verhaßt. Hauptmanns Kritik betrifft hier eine Unhaltbarkeit des gesellschaftlichen Lebens seiner Zeit, die in der allgemeinen Überschätzung materieller Glücksgüter und des daraus entspringenden Strebens nach wirtschaftlichem Wohlstand liegt. Er zeigt, daß sich im Grunde nicht die „Klassen" des Volkes als solche feindlich gegenüberstehen, sondern vielmehr zwei Menschengruppen: eine arbeitende, die im Elend lebt und nach eben dem materiellen Lebensgenuß strebt, über den die andere, in Müßiggang und Überfluß lebende nicht hinauskommt. Dieser soziale Gegensatz zwischen arm und reich wird noch dadurch verschärft, daß innerhalb der beiden Gruppen jeder einzelne nur seine Interessen wahrzunehmen trachtet. Infolge dieser selbstsüchtigen Haltung ist ein gespanntes, beinahe feindseliges Verhältnis jedes einzelnen zu den Menschen seiner nächsten Umgebung entstanden, das innerhalb der kleinen Gemeinschaft des schlesischen Ortes Witzdorf zu einer kaum noch zu überbietenden Rücksichtslosigkeit und Gehässigkeit des gegenseitigen Umganges, ja zu allgemeiner sittlicher Verderbtheit geführt hat. Die natürlichen Bande der Familie, zwischen Eltern und Kindern, zwischen Mann und Frau sind zerrissen: der Bauer Krause, der durch übermäßigen Alkoholgenuß zum halbvertierten Menschen geworden ist, vergreift sich in betrunkenem Zustand an der eigenen Tochter; der Ingenieur Hoffmann nähert sich lüstern der Schwester seiner Frau, während seine Frau eben die Geburt eines Kindes erwartet; Alfred Loth verläßt seine Braut aus der selbstsüchtigen Befürchtung, sie könnte wie ihre Familienangehörigen verkommen und auch ihn ins Elend bringen. Die sittliche Verderbtheit hat schließlich die Nichtachtung der

charakterlichen Eigenart des anderen Menschen, ja des Menschen überhaupt zur Folge: die junge Frau des Ingenieurs Hoffmann hat sich ohne Verantwortungsgefühl für das werdende Leben ihres Kindes dem Trunk ergeben; ein Witzdorfer Bauer, der leidenschaftlich gern jagt, schießt in Ermangelung eines Wildes mutwillig den Landarbeiter Beibst zum Krüppel. — Soweit ist die Verderbtheit bereits gediehen, daß sie geradezu zur alltäglichen Selbstverständlichkeit geworden ist; ja, Sittenlosigkeit und schlechte Lebensgewohnheit ziehen, wie Hauptmanns kulturkritisches Bild der Gesellschaft in „Vor Sonnenaufgang" zeigt, immer mehr Menschen in ihren Bann und Unschuldige ins Verderben: Müßiggänger, die ihren Reichtum verprassen; Arbeiter, die zu Trinkern werden, um ihr armseliges, tierisch-dumpfes Dasein zu vergessen; unverdorbene, gute Menschen wie Helene Krause, die sich das Leben nimmt, weil sie nicht im Elend verkommen will. — „Suff! Völlerei, Inzucht und infolge davon — Degeneration auf der ganzen Linie" (Das dramatische Werk, Teil I, S. 97), so beurteilt Dr. Schimmelpfennig auf Grund seiner ärztlichen Erfahrung die Lage in der Witzdorfer Gegend, und Alfred Loth würde vom sittlichen Standpunkt aus feststellen: „Es ist verkehrt, wenn der im Schweiße seines Angesichts Arbeitende hungert und der Faule im Überfluß leben darf" (Das dramatische Werk, S. 50, T. 1). —

Die Betrachtung über Hauptmanns Kritik an der Kultur in „Vor Sonnenaufgang" ergibt also, daß die in diesem Drama geschilderten Verhältnisse ein Zerrbild des gesellschaftlichen Lebens darstellen, das aller Kultur und Zivilisation Hohn zu sprechen scheint. Daß die in „Vor Sonnenaufgang" dargestellte Verkommenheit eines schlesischen Dorfes innerhalb der heutigen christlich-abendländischen Kulturwelt überhaupt möglich ist, läßt auf tiefgreifende allgemeine Verfallserscheinungen der Kultur schließen. Weist Hauptmann in „Vor Sonnenaufgang" auf solche hin, und wo deutet er etwa kulturelle Möglichkeiten an, durch die eine Entartung des gesellschaftlichen Lebens und der Lebenskultur zu überwinden wäre?

„Vor Sonnenaufgang" ist ein Spiegelbild seiner Zeit: die Personen dieses Dramas denken und fühlen, was die Menschen jener Zeit dachten und fühlten — und zwischen ihrem Scheinleben und der dramatischen Handlung besteht dieselbe Spannung, wie zwischen dem wirklichen Lebensschicksal der Menschen im ausgehenden 19. Jahrhundert und der lebendigen kulturellen Entwicklung. Die Ursache der Spannung zwischen Mensch und Welt, über die das äußerlich so reiche und bewegte Leben der Bismarckzeit oft hinwegtäuschte, enthüllen sich in gleichem Maße in „Vor Sonnenaufgang", wie sich die Charaktere der dramatischen Personen und die dramatische Handlung entwickeln; dadurch wird die scheinbar

zufällige gesellschaftliche Entartung eines Dorfes der schlesischen Heimat Hauptmanns in ihrer unmittelbaren zeitlichen Bezogenheit verständlich, und zwar als ein wahres und wesentliches Bild der ausgehenden Bismarckzeit. Über den engen Rahmen der Gesellschaftskritik hinaus läßt sich daher aus „Vor Sonnenaufgang" Hauptmanns grundsätzliche Kritik an den kulturellen Niedergangserscheinungen jener Zeitspanne erschließen. Diese wurzeln einerseits in der Überschätzung des menschlichen Geistes, der Vernunft, der wissenschaftlichen Fähigkeiten und Erkenntnisse des Menschen, andererseits in der Unterschätzung des menschlichen Geistes: seiner seelischen Kräfte und der sittlichen Freiheit des Menschen.

Kultur setzt geistige Regsamkeit voraus. Neues geistiges Leben regte sich im ausgehenden 19. Jahrhundert besonders auf dem Gebiete der Wissenschaften. Es ist daher kein Zufall, daß unter den dramatischen Personen in „Vor Sonnenaufgang" gerade die beiden, die sich durch eine gewisse geistige Regsamkeit auszeichnen, die kulturelle Entwicklung ihrer Zeit durchaus verstandesmäßig betrachten und sogar der Überzeugung sind, durch wissenschaftliche Arbeit zeitgeschichtliche Probleme lösen zu können. Alfred Loth hat bereits ein volkswirtschaftliches Werk geschrieben und wünscht in der Witzdorfer Gegen die soziale Lage der Arbeiter zu studieren; Dr. Schimmelpfennig hat während seiner Tätigkeit als Landarzt „Material gesammelt", um später über die „Frauenfrage" zu arbeiten und sich „ganz der Lösung dieser Frage zu widmen" (Das epische Werk, Teil I, S. 96). Beide äußern kulturkritische Ideen, wie sie in gebildeten Kreisen jener Zeit bekannt waren und zweifellos auch von Hauptmann zuweilen erwogen worden sind. Wie verstandesklar und vernünftig spricht Loth über offenbare kulturelle Übelstände: über das bereits erwähnte ungerechte soziale Elend der Arbeiter, ferner über die allgemeine innere Haltlosigkeit, ja Unwahrhaftigkeit der Menschen jener Zeit! „Es ist verkehrt, den Mord im Frieden zu bestrafen und den Mord im Kriege zu belohnen. Es ist verkehrt, den Henker zu verachten und selbst, wie es die Soldaten tun, mit einem Menschenabschlachtungsinstrument, wie es der Degen oder der Säbel ist, an der Seite stolz herumzulaufen. Den Henker, der das mit dem Beil täte, würde man zweifelsohne steinigen. Verkehrt ist es dann, die Religion Christi, diese Religion der Duldung, Vergebung und Liebe, als Staatsreligion zu haben und dabei ganze Völker zu vollendeten Menschenschlächtern heranzubilden. Dies sind einige unter Millionen ... Es kostet Mühe, sich durch alle diese Verkehrtheiten hindurchzuringen; man muß früh anfangen" (Das dramatische Werk, Teil I, S. 50). Die sittlich-lehrhafte Form dieser Sätze und das häufig wiederkehrende unpersönliche „Man" läßt den Gedan-

ken aufkommen, daß zwischen dem „Man" und dem „Ich" ein starker Unterschied besteht in Bezug auf die schroffe ethische Forderung der Lebenshaltung. In der Tat erweist sich die scheinbare Humanität der Reden Loths ebenso wie die Schimmelpfennigs im Verlaufe der daramatischen Handlung als Geschwätz. Loth verläßt seine Braut, ohne auch nur zu erwägen, wie er damit ihr Menschentum mißachtet, ja sogar ihr Leben gefährdet. Doktor Schimmelpfennig bringt noch nicht einmal den Mut zur Ehe auf, aus Angst, ihn könnte dann die Frauenfrage vielleicht nicht nur wissenschaftlich beschäftigen. Der Wissensstolz dieser beiden bürgerlichen Personen steht also in argem Mißverhältnis zu ihrer charakterlichen Bildung. Ein noch größerer Unterschied zwischen Wissen und Bildung zeigt sich in den heuchlerischen Reden des Ingenieurs Hoffmann, der dritten bürgerlichen Person in „Vor Sonnenaufgang": „Ich bin der letzte, der es an Mitleid mit dem armen Volke fehlen läßt, aber wenn etwas geschieht, dann mag es von oben herab geschehen! Es muß sogar von oben herab geschehen, das Volk weiß nun mal nicht, was ihm nottut —" (Das dramatische Werk, Teil I, S. 19). Hauptmanns Kritik betrifft hier die übertriebene Wertung wissenschaftlicher Erkenntnisse und die einseitig vernünftige Lebenshaltung der „Gebildeten", aus der sich sogleich eine der auffälligsten kulturellen Niedergangserscheinungen der Zeit erklärt: neben den wissensstolzen Bürgern in „Vor Sonnenaufgang" wirken die breiten Schichten der Bauern und Arbeiter in ihrer dumpfen inneren Gebundenheit ungeistig und fast verächtlich, denn ihnen fehlt einfach die Möglichkeit, am geistigen Leben der Zeit teilzunehmen. Hinter diesem Übelstand, der scheinbar nur das gesellschaftliche Leben betrifft, verbirgt sich tatsächlich eine umfassende und tiefgreifende kulturelle Verfallserscheinung der Zeit: ein falsches Bildungsideal, Unbildung und Verbildung haben zu einer höchst gefährlichen Erschütterung des Selbstvertrauens und infolgedessen geradezu zur Entpersönlichung des Menschen geführt. Außer Helene Krause fühlt sich keine der dramatischen Personen in „Vor Sonnenaufgang" verantwortlich für das, was sie sagt oder tut; die Verantwortung trägt vielmehr „man". Vergebens erhebt sich die Frage, wer denn „man" sei, etwa die staatliche Gewalt oder die breite Masse einer Volksgemeinschaft? Bezeichnend sind ferner solche Wendungen wie die bereits erwähnten „... dann mag es von oben herab geschehen!...". Was ist unter „es" zu verstehen und unter „von oben herab"? — Die Menschen in „Vor Sonnenaufgang" fühlen sich also nicht mehr als Einzelwesen, die als „dienendes Glied" sich „an ein Ganzes" (Schiller „Pflicht für jeden" 1796) anschließen, sondern vielmehr als Hörige einer stumpfen Menschenmasse. Nur in der Masse sind sie stark: die Kohlenarbeiter, die in Gruppen — niemals einzeln —

vor den Schlitten der Bauern hergehen und ihnen absichtlich dadurch den Weg versperren; die Bauern, unter denen keiner infolge der allgemeinen Verkommenheit noch eigene Wesenszüge trägt; die Bürger, die ihre innere Schwäche und Unwahrhaftigkeit hinter unpersönlichen Redensarten zu verbergen suchen. Soweit ist die Entpersönlichung des Menschen bereits fortgeschritten, daß keiner zu sagen wagt was er fühlt: die Grubenarbeiter beschränken sich darauf, immer „so schrecklich finster" (Das dramatische Werk, Teil I, S. 27) zu blicken, die Bauern sind vollkommen verroht und die bürgerlichen Personen bemerken nur, was „man" denkt und fühlt. Der im Zeitalter der Klassik so lebendige Glaube an die Freiheit des Menschen hat offenbar der Überzeugung weichen müssen, daß der Mensch gebunden sei durch seine Arbeitsverhältnisse, wie die Grubenarbeiter in „Vor Sonnenaufgang", durch körperliche, besonders erbliche Veranlagung und andere „positive" Gegebenheiten, auf die im Drama durch Loth und Dr. Schimmelpfennig hingewiesen wird. Diese positivistische Anschauung von der Unfreiheit des Menschen hat eine gewisse Unterschätzung des Gefühlslebens, der seelischen Kräfte des Menschen und schließlich eine düstere ‚mutlose Lebensauffassung zur Folge; bezeichnend dafür sind die Worte Dr. Schimmelpfennigs: Glaube, Liebe, Hoffnung. Für mich ist das alles Kram. Es ist eine ganz simple Sache: die Menschheit liegt in der Agonie, und unsereiner macht ihr mit Narcoticis die Sache so erträglich als möglich" (Das dramatische Werk, Teil I, S. 112). Die Gleichgültigkeit gegen das Gefühl hat allmählich die Lebens- und Schaffensfreude abgestumpft, Religion und schöpferische Kräfte des Menschen geradezu verächtlich gemacht. Wie gefühllos wirkt das Gebet, das in „Vor Sonnenaufgang" Frau Spiller in einem Kreise durchaus unreligiöser Menschen nicht spricht, sondern plappert! Die geistige Blickweite der Menschen geht nicht über die alltägliche Sorge um alltägliche Lebensbedürfnisse und zuweilen einen derben Sinnengenuß hinaus! Das Drama erweckt den Eindruck, als ob Vernunft und Wissenschaft die alten Tragpfeiler der klassischen Kultur, Religion und Kunst, ersetzt hätten. Die so veränderte kulturelle Lage birgt außer gesellschaftlichen Problemen und solchen, die das Bildungsideal der Zeit betreffen, eine ganz neue gefahrvolle Entwicklungsmöglichkeit in sich: nicht der Mensch scheint noch Herr der Kultur zu sein und die Kultur eine Schöpfung des Menschen, sondern die Kultur Herr des Menschen und der Mensch ihr Geschöpf! Sie zwingt den Menschen ohne Rücksicht auf seine Persönlichkeit in Lebensformen, die zwar vernünftigen wissenschaftlichen Erkenntnissen der Zeit entsprechen oder aus ihnen zu erklären sind, aber die freie Entfaltung seiner Geistigkeit hemmen und schließlich unmöglich machen. Es ist kein Zufall, daß Helene Krause, der einzige unverbildete,

„naiv" veranlagte Mensch, durch den Zwang der Lebensverhältnisse in den Tod getrieben wird. Da aber tatsächlich die Kultur ein vom Menschen geschaffener Zustand ist, so muß notwendig die moderne positivistische Geistesströmung einen Stillstand der kulturellen Entwicklung zur Folge haben. Die in „Vor Sonnenaufgang" geschilderten Verhältnisse zeigen, daß Vernunft und Wissenschaft also nicht die Grundlage einer wirklich lebendigen Kultur sein können; denn sie führen zur Erstarrung, zur bloßen Zivilisation. In diesem Sinne würde das im ersten Teil der Arbeit bereits zitierte Wort Hauptmanns: „Zivilisation ist Zwang, Kultur Freiheit" recht verständlich und die Annahme gestützt, daß es aus der Vorkriegszeit stammt.

Es ergibt sich also, daß Hauptmanns Drama im Gegensatz zu den wenigen, ungefähr gleichzeitigen kulturellen Äußerungen in seinen Prosaschriften bereits einen Einblick in sein Verhältnis zur Kultur der Zeit gewährt. Seine Kritik betrifft außer der Entartung des gesellschaftlichen Lebens und der einseitigen Wertung der positivistischen Geistesrichtung die allgemeine Gefühllosigkeit der Zeit. Diese erschwert nicht nur die Lösung einzelner zeitgeschichtlicher Probleme, sondern bedeutet in ihrer letzten Auswirkung eine grundsätzliche Gefahr für das Menschenleben und daher auch für den Bestand der Kultur. Denn der Schritt von der Entwürdigung einzelner Volksgruppen, wie der Bergarbeiter, zu Arbeitsmaschinen bis zur Entwürdigung des Menschen überhaupt und zur Nichtachtung des einzelnen Menschenlebens scheint sich fast unmerklich zu vollziehen! — Hauptmanns Drama zeigt also, daß sich die „soziale Frage" weit über einen nur zufälligen gesellschaftlichen Übelstand hinaus als das kulturelle Kernproblem der Zeit erweist.

Die Kritik, die Hauptmann in „Vor Sonnenaufgang" an den kulturellen Zuständen übt, stimmt im wesentlichen mit der philosophischen Erkenntnis der Zeit überein. Bereits Kierkegaard hatte versucht, durch ein kraftvolles „Entweder — Oder" die innere Haltlosigkeit der Zeit zu dämmen, und Nietzsche hatte in seinen Jugendschriften, besonders in den „Unzeitgemäßen Betrachtungen", den Materialismus und Positivismus verächtlich und sogar lächerlich gemacht. Hauptmanns Kritik an der Kultur in „Vor Sonnenaufgang" entspricht auch den kunsttheoretischen Anschauungen jener Tage, wie sie K. Bleibtreu in der „Revolution der Literatur" (1886), Arent in den „Modernen Dichtercharakteren" (1884) und die Brüder Hart in den „Kritischen Waffengängen" (1882—84) vertraten. Die neue Richtung sollte wieder die Zeit der „großen Seelen und tiefen Gefühle" begründen (Herm. Conradi in der ersten Einleitung zu Arents Modernen Dichtercharakteren, S. IV); „... elementare, aus dem Herzen der Natur aufquellende

Empfindung, mit anderen Worten, das Genie, der Naturalismus im höchsten Sinne des Begriffes, ...", hatten die Brüder Hart gefordert (Kritische Waffengänge, Heft 2, S. 54). Aus solchem Gefühl heraus schuf Hauptmann eine Heimatdichtung, die durch ihre Wahrhaftigkeit und Weltverbundenheit mit „dem verlogenen Gesalbader der Afterpoeten" endgültig brach (K. Bleibtreu, Revolution der Literatur in Die deutsche Literatur... in Entwicklungsreihen, hrsg. von H. Kindermann, Bd. Naturalismus, hrsg. von W. Linden, Leipzig 1936, S. 48) und der deutschen Dichtung das Erlebnisbereich der modernen Kulturwelt erschloß. —

Nicht mit Unrecht ist in den Besprechungen von „Vor Sonnenaufgang" zuweilen bemerkt worden, daß aus diesem Drama noch jugendliches Weltverbesserertum spreche; in der Tat weist Hauptmanns Kritik an der Kultur, besonders an den gesellschaftlichen Zuständen der Zeit, manche Einseitigkeit auf. Die Ursachen für den Verfall der im Zeitalter der Klassik und Romantik so hoch entwickelten bürgerlichen Lebenskultur sind zweifellos nicht nur die neue positivistische Geistesströmung und die Überschätzung der Technik. Hauptmann hat später in seinen bürgerlichen Dramen und in seinen epischen Werken auf die mannigfaltigen Umstände hingewiesen, die mehr und mehr zum kulturellen Niedergang des Bürgertums geführt haben. Aus der Fülle seiner Werke sei hier nur ein Drama der Spätzeit hervorgehoben: „Vor Sonnenuntergang"; es stellt, wie auch der Titel andeutet, ein Gegenstück zu „Vor Sonnenaufgang" dar und enthält eine „Gesellschaftskritik von einer unheimlich scharfen Übersicht" (W. Milch, S. 21), und zwar am Bürgertum! Eine gewisse Einseitigkeit der Kritik an der Kultur in „Vor Sonnenaufgang" liegt ferner darin, daß die Menschen dieses Dramas, außer Helene Krause, unberührt von aller geschichtlichen Überlieferung und unbeschwert durch die Vergangenheit nur dem flüchtigen Augenblick zu leben scheinen. Dieser Eindruck wird dadurch erweckt, daß in dem Drama Kinder nur eine mittelbare und ältere Personen, außer dem verkommenen Bauern Krause und dem dumpf in sein Schicksal ergebenen Landarbeiter Beibst, gar keine Rolle spielen. Die Menschen in „Vor Sonnenaufgang" sind alle noch jugendlich oder stehen auf der Höhe ihres Lebens. Infolgedessen wird der Gegensatz zwischen der alten und der jungen Generation, durch den die Kulturkrise jener Jahre hervorgerufen oder wenigstens in hohem Maße verschärft wurde, nicht berührt.

Hauptmanns Kritik an der Kultur in „Vor Sonnenaufgang" zeigt, daß er ein triebhaft richtiges, fast überwaches Gefühl für einzelne kulturelle Niedergangserscheinungen der Gegenwart hat. Die Zustände, die er schildert, zeugen von einer kaum noch zu übertreffenden allgemeinen Unkultur. Daher ließe sich aus diesem

Drama Hauptmanns Idee von der Kultur nur mittelbar nachweisen; jedoch ein solcher Versuch wäre sehr gewagt, denn er setzte voraus, daß sich der junge, damals 27jährige Hauptmann bereits eine Idee der Kultur gebildet hätte. Die Tatsache, daß die Gebundenheit des Menschen durch Geburt und Umgebung, durch das „Milieu", besonders fühlbar wird, läßt zwar auf eine gewisse Beeinflussung Hauptmanns durch die positivistische Geistesströmung schließen; aber eine klare und bewußte Idee der Kultur ist in diesem Drama nicht festzustellen. Erst die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit würde eine bewußte Erkenntnis der kulturellen Lage ermöglichen, und nur daraus könnte sich dann eine Idee der Kultur organisch entwickeln.

In dieser Hinsicht ergänzen und vertiefen die beiden folgenden Dramen, „Einsame Menschen" und „Das Friedensfest", Hauptmanns kulturkritisches Bild jener Zeit. Zum erstenmal enthüllt sich hier in seiner Dichtung der Gegensatz zwischen der religiös-idealistischen Lebensanschauung der älteren Generation und der positivistisch-materiellen Weltschau der Jugend. Ein neuer Gedanke, der für Hauptmanns weiteres dichterisches Schaffen und für den Wandel und die Gestaltung seiner Idee der Kultur von grundlegender Bedeutung ist, taucht hier zum ersten Male auf: daß nämlich die Vergangenheit eine lebendige, das Antlitz der Gegenwart bildende Kraft ist; damit hat Hauptmann die erste Stufe seiner Entwicklung, die Erkenntnis des Heute, überwunden, und eine neue liegt vor ihm: die Deutung der Gegenwart aus der Vergangenheit, die nur durch die dichterisch-kritische Auseinandersetzung mit der Kultur der Vergangenheit erfolgen kann.

2. „Die Weber"

(Erkenntnis der Gegenwart).

Zunächst sind es einzelne Personen seiner Dichtung, die sich mit der aus vergangener Zeit überlieferten Weltanschauung und Lebensform auseinandersetzen, wie Johannes Vockerat in den „Einsamen Menschen", oder es sind solche, die seelisch beschwert durch die Vergangenheit, wie Robert und Wilhelm Scholz im „Friedensfest", gegen überkommene sittliche Normen verstoßen. Dann, in den „Webern" wird die Vergangenheit geradezu eine Schicksalsmacht, die entscheidend in die Gegenwart hineinwirkt: sie bedroht und gefährdet das Leben der Weber, weil diese die Fühlung mit der lebendigen Gegenwart verloren haben. Die „Weber" sind daher das erste historische Drama Hauptmanns; denn zum ersten Male ist hier die dramatische Handlung erfüllt von dem Ringen gegen geschichtlich gewordene Zustände und wird in ihrem Verlauf wesentlich durch diese bestimmt.

Hauptmanns Kritik an der Kultur, die in „Vor Sonnenaufgang" noch den unmittelbaren gegenwärtigen Kulturzustand betrifft, wandelt sich nun: ein Blick in die Vergangenheit lehrt, daß die scheinbar in sich ruhende gegenwärtige Kulturwelt tatsächlich mit jedem Augenblick mehr und mehr der Vergangenheit verfällt. Die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit ist also fließend; sie ändert sich so schnell, daß die bloße Betrachtung des Heute beinahe unwesentlich wird gegenüber der Frage nach der lebendigen, Vergangenheit und Gegenwart umfassenden Entwicklung der Kultur. Hauptmann äußert einmal in einem Gespräch mit Chapiro (Chapiro, S. 197), daß es in Wahrheit nur eine Gegenwart gebe, die von den hängenden Gärten der Semiramis bis auf den heutigen Tag reiche. Diese Gegenwart könnte mit einem paradox klingenden Ausdruck als „historische Gegenwart" bezeichnet werden, denn sie beschließt die „Geschichte" als solche in sich, nämlich alles „Geschehen", daß dem fühlenden und erkennenden Menschen bewußt wird.

Werden in dem eben angedeuteten Sinne in den „Webern" neue, das kulturelle Leben durchdringende Kräfte fühlbar, wie würde sich Hauptmanns Idee der Kultur nach diesem Drama gestalten?

Im Mittelpunkt der „Weber" steht, ähnlich wie in „Vor Sonnenaufgang" ein soziales Problem: die wirtschaftliche Not der schlesischen Weber im Eulengebirge, die schließlich in einigen Dörfern (Kaschbach, Langenbielau und Peterswaldau) zu einem unglücklichen und erfolglosen Aufstand der Weber führt. Dieses Werk ist daher oft in der zeitgenössischen Literatur als „soziales Drama" bezeichnet worden. Hauptmann aber nennt es „Schauspiel aus den vierziger Jahren" und deutet durch diesen Titel an, daß die sozialen Probleme, die in den „Webern" auftauchen, der unmittelbaren Gegenwart entrückt sind. Es besteht also ein zeitlicher Abstand zwischen dem dramatischen Geschehen und dem Erscheinungsjahr der „Weber" (1892); manche kulturellen Fragen des Tages, die in „Vor Sonnenaufgang" mit zur bunten Bewegtheit dieses Dramas beitragen, treten daher in den „Webern" zurück vor solchen, welche die Entwicklung der gegenwärtigen Kultur wesentlich beeinflussen. In „Vor Sonnenaufgang" fallen daher mehr die individuellen, in den „Webern" die typischen Wesenszüge der dramatischen Personen ins Auge. Im Gegensatz zu dem fast chaotischen Vielerlei in „Vor Sonnenaufgang" umspannen und durchdringen in den „Webern" zwei Mächte die Welt: die eine ist die jugendlich-lebendige einer als fortschrittlich gedachten neuzeitlichen Entwicklung, die andere hemmt diese Entwicklung, um das Althergebrachte ehrfürchtig zu bewahren. Beide Mächte, vertreten durch das wohlhabende Bürger- und Bauerntum und durch den

verelendeten Handwerkerstand der Weber, wirken gegeneinander und enthüllen in wechselvollem Ringen ein kulturkritisches Bild ihrer Zeit.

Die klare Gliederung der dramatischen Personen in zwei Gruppen fällt gleich zu Beginn des ersten Aktes ins Auge — obwohl beide noch keine feindliche oder gar kämpferische Stimmung gegeneinander zeigen. Im Gegenteil, die Weber, die bei dem Fabrikanten Dreißiger ihren Barchent abliefern wollen, stehen vor dem Geschäftszimmer des Expedienten Pfeiffer und warten mit großer Geduld, bis sie an der Reihe sind. „A Weber wart't an Stunde oder an'n Tag. A Weber is ock 'ne Sache" (Das dramatische Werk, Teil I, S. 300). Jeder legt seinen Barchent zur Musterung vor, empfängt einen kärglichen Lohn dafür und bittet dann demütig um einen kleinen Vorschuß, den er gerade zu den allernotdürftigsten Ausgaben braucht. Pfeiffer und der Kassierer Neumann aber fertigen die Weber mit gemeinen und dreisten Reden ab; der eine demütigt sie, indem er ihre Bitten überhört, der andere stimmt ein Spottlied auf sie an. Diese unwürdige Art der Behandlung steigert die verhaltene Empörung der Weber über den geringen Lohn. Um die wachsende Erregung zu beschwichtigen, hält schließlich der Fabrikant selbst eine heuchlerische Rede, in der er sich als Menschenfreund hinstellt. Aus diesem ersten Akt der „Weber" geht bereits klar hervor, daß Hauptmanns Kritik hier, ähnlich wie in „Vor Sonnenaufgang", eine Unhaltbarkeit der sozialen Verhältnisse betrifft: die schnöde Herzlosigkeit und die an Unmenschlichkeit grenzende Gemeinheit des Fabrikanten und seiner Angestellten, welche die Weber offenbar in nichtswürdiger und kränkender Weise abfertigen dürfen. Unwillkürlich erhebt sich die Frage, wie denn ein so auffälliges soziales Mißverhältnis in einem zivilisierten Staate überhaupt möglich ist und geduldet werden kann. Darüber geben die folgenden Akte des Dramas Aufschluß: sie gewähren einen Einblick in das kulturelle Leben um die Mitte des vorigen Jahrhunderts; in diesem weiteren Zusammenhang werden die Lebensumstände der Weber verständlich.

Eine der unseligen Auswirkungen der positivistischen Entwicklung bestand, wie bereits Hauptmanns Kritik an der Kultur in „Vor Sonnenaufgang" zeigt, in der Entpersönlichung des Menschen. Diese Entwicklung, die in der ausgehenden Bismarckzeit einen Höhepunkt erreicht, setzt schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ein, als die Maschine immer mehr das Handwerk verdrängt, und führt allmählich zu einer grundsätzlichen Veränderung der wirtschaftlichen Lage: von nun an bestimmt nicht mehr der Mensch, sondern die Maschine das Arbeitstempo. In den „Webern" zeigt Hauptmann, wie beunruhigend und zersetzend dieser Beginn des „technischen Zeitalters" besonders im Bürgertum wirkt.

Die breite Schicht der Handwerker verarmt, weil die Handarbeit durch die billiger und schneller herzustellende Maschinenarbeit unterboten wird. Auf diese Weise sind die schlesischen Weber im Eulengebirge in eine maßlose wirtschaftliche Not geraten. Körperlich sind sie bereits vollkommen verelendet, und die stets wachsende Not treibt sie immer mehr in einen Zustand geistiger Hilflosigkeit und Verkommenheit. Da ihnen von keiner Seite geholfen wird, bleiben nur zwei Lebensmöglichkeiten: entweder, wie die Kohlenarbeiter in „Vor Sonnenaufgang", ein stumpfes, halbtierisches Dasein zu fristen und schließlich zu verhungern, oder sich gegen die bestehende Ordnung gewaltsam zu empören; ein solches Verhalten wäre verbrecherisch. — Hauptmanns Kritik betrifft hier den Zwang der allgemeinen kulturellen Verhältnisse, durch den mit unabänderlicher, geradezu grauenhafter Notwendigkeit gut geartete, pflichttreue Menschen zu Verbrechern erniedrigt werden. — In „Vor Sonnenaufgang" weist Hauptmann kritisch auf die soziale und gesellschaftliche Verkommenheit der Zeit hin, an der die Menschen durch ihren Ungeist und ihre sittliche Entartung eine menschliche Schuld haben; in den „Webern" zeigt er, daß außerdem der kulturelle Niedergang durch die geschichtliche Entwicklung als solche wesentlich bestimmt wird: die Schuld der Weber ist daher nicht menschlich sondern übermenschlich-tragisch. Zwei grundverschiedene Wirtschaftsformen bestehen nebeneinander und zermürben, ja zerstören immer mehr die soziale Struktur des Volkes. Die ältere, die noch der Zeit des Lehnswesens entstammt, verpflichtet die Weber, dem Landadel „Howearbeit (zu) tun" und „umsonste Gänge zu laufen", ihm ferner „Schutzgelder, Spinngelder, Naturralleistungen" zu entrichten (Das dramatische Werk, Teil I, S. 337); dafür genossen die Weber ursprünglich den Schutz ihrer „Herrschaft". Diese ältere patriarchalische Wirtschaftsform ist um die Mitte des 19. Jahrhunderts durch die veränderten staatlichen und kulturellen Verhältnisse lange überlebt. Die Weber unterstehen nicht mehr dem Schutz ihrer Herrschaft, bleiben aber dennoch dem Landadel zu Abgaben und Dienstleistungen verpflichtet. Ein neuer Grundsatz macht sich im wirtschaftlichen Leben geltend: die Arbeit wird nicht mehr nach der auf sie verwandten menschlichen Arbeitskraft gemessen, sondern vielmehr nach der sogen. „sachlichen", das heißt maschinellen Leistung. Diese Umwertung der Arbeit zieht allmählich eine gesellschaftliche Scheidung in zwei entgegengesetzte Gruppen nach sich. Die eine, zu der die Weber gehören, verkennt die Bedeutung der Maschine in ihrer praktischen Auswirkung und versucht dann zu spät und vergeblich, die Handarbeit der maschinellen Leistung anzugleichen; die andere Gruppe, die der Fabrikanten und Industriellen, weiß sogleich den technischen Fortschritt der Zeit zu

ihrem Vorteil zu nutzen; ja sie ordnet diesem Vorteil jede menschliche Rücksicht und Verpflichtung unter. Denn die Unsicherheit geschäftlicher Spekulationen zwingt zu nur praktischen Entscheidungen. Mit dieser Begründung glaubt der Fabrikant Dreißiger seine Härte gegen die Weber entschuldigen zu können: „Daß so'n Mann auch Sorgen hat und schlaflose Nächte, daß er sein großes Risiko läuft ..., daß er hunderterlei bedenken und überlegen muß und immerfort sozusagen auf Tod und Leben kämpft und konkurriert, ... darüber schweigt des Sängers Höflichkeit" (Das dramatische Werk, Teil I, S. 310). Das kulturkritische Bild, das Hauptmann in den Webern entwirft, zeigt also, daß durch den Aufschwung der Technik die Außenwelt eine ganz neue und überragende Bedeutung für den Menschen gewinnt. Erkennt Hauptmann in dieser Entwicklung eine Gefährdung der Kultur? Es sei hier auf ein längeres Gespräch in dem Roman „Atlantis" über die „Bilanz der modernen Kultur" (Das epische Werk, Teil II, S. 101 ff.) hingewiesen, in dem es heißt: „Wenn man fragt, ob das Zeitalter der Maschine das menschliche Elend vermindert hat? man muß bis jetzt mit ‚Nein' antworten. — Ob es das Glück und die Möglichkeiten zum Glück gesteigert hat? wiederum lautet bis jetzt die Antwort: ‚Nein'!" (ebd.). Hauptmann betrachtet also die technischen Errungenschaften der Zeit im Hinblick auf den Einzelmenschen und das Einzelschicksal. Die düstere Stimmung, die über den „Webern" liegt und der unglückliche Ausgang des Dramas legen den Gedanken nahe, daß er im Beginn des technischen Zeitalters keinen kulturellen Fortschritt sieht; der Aufschwung der Technik scheint vielmehr den Verfall der Kultur zu beschleunigen. Die Weltoffenheit und das weltfreudige Lebensgefühl des klassischen Zeitalters ist einem dumpfen und beschränkten Nützlichkeitssinn gewichen, durch den jede freie geistige Regung erstickt wird. Gedanken- und gefühllos stehen weite Kreise des Volkes der Not der Weber gegenüber, ja sie leben sogar auf Kosten der Weber: die Bauern, die die Weber ausnutzen; der Konfektionsreisende, der ihren Barchent zu Schleuderpreisen aufkauft; der Tischler, der bei den sehr häufigen Todesfällen in den Weberfamilien die Särge liefert; der Pfarrer, der sie zu feierlichen Leichenbegängnissen anhält; der Staat, der die Tragweite der Webernot verkennt und die aufständischen Weber durch seine Beamten auseinanderprügeln läßt. Die allgemeine Verkehrtheit dieser sozialen Ordnung wird dadurch geradezu auf die Spitze getrieben, daß sich der Seelsorger der Weber, also ein Vertreter des sogenannten „gebildeten" Bürgertums, erdreistet, angesichts ihres Elends das christliche Gebot der Nächstenliebe zu umgehen: „Seelsorger, werde kein Wanstsorger. Predige dein reines Gotteswort und im übrigen laß den sorgen, der den Vögeln ihr Bett und ihr Futter

bereitet hat und die Lilie auf dem Felde nicht läßt verderben" (Das dramatische Werk, Teil I, S. 350). Im Gegensatz zu den sogen. „Gebildeten" ist unter den Webern ein starker Christusglaube lebendig; er löst in ihnen eine geistige Kraft aus, die trotz des politisch unglücklichen Aufstandes nicht überwunden ist. Der gleiche Unterschied zwischen den oberen und den unteren Kreisen des Bürgertums macht sich auch in der Kultur ihrer gesellschaftlichen Umgangsformen geltend: sie sind geziert und verlogen bei dem Fabrikanten und seinem Anhang, während sich die der Weber durch eine edle Natürlichkeit auszeichnen.

Hauptmann zeigt also, daß der christliche Glaube den bedrückten Webern die ethische Kraft gibt, ihr Schicksal zu ertragen, und daß diese Kraft geeignet ist, in ihrer letzten Auswirkung das soziale Gewissen weiter Kreise des Volkes zu wecken. Zum ersten Male taucht hier in den „Webern" der Gedanke auf, daß die christliche Religion — nicht die Kirche — für das kulturelle Leben innerhalb der Volksgemeinschaft von tiefgreifender Bedeutung ist.

Das kulturkritische Bild, das Hauptmann in den „Webern" entwirft, zeigt also, daß er ähnlich wie in „Vor Sonnenaufgang" die kulturelle Entwicklung der Zeit ablehnt. Seine Kritik betrifft die bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts einsetzende Überschätzung der Maschine, die schließlich zu einer gefahrvollen Erschütterung der sozialen Gesinnung und des geistigen Lebens innerhalb der Volksgemeinschaft führt; diese wird noch durch die drohende Spaltung des Volkes in Besitzende und Besitzlose verschlimmert. Hauptmanns Kritik an der Kultur enthält in „Vor-Sonnenaufgang" eine Klage über den Ungeist und die Gefühllosigkeit der Zeit; in den „Webern" steigert sie sich zu einer leidenschaftlichen Anklage gegen eine Kulturwelt, die seit fast zwei Jahrtausenden sich zum Christentum bekennt und dennoch das Gebot der Nächstenliebe nicht ernst nimmt. Während Hauptmann in „Vor Sonnenaufgang" die Kultur der Zeit ablehnt, deutet er in den „Webern" Ansätze zu einer Entwicklung der Kulturidee an: sie liegen in der religiösen Kraft des Menschen. Diese Erkenntnis ist aus seiner weiteren Kritik an der Kultur und der Bildung und Gestaltung seiner Kulturidee nicht mehr wegzudenken. Religiöse Probleme, und zwar in ihrer Bedeutung für das kulturelle Leben des Volkes, kehren von nun an in Hauptmanns Dichtungen häufig wieder, so in „Hanneles Himmelfahrt" (1893), im „Emanuel Quint" (1910), im „Ketzer von Soana" (1912) und manchen anderen. — Ein Vergleich mit „Vor Sonnenaufgang" zeigt ferner, daß Hauptmann in den „Webern" die erste Stufe seiner Kulturkrise, die Erkenntnis des Heute, überwunden hat durch eine neue, nämlich die der kulturellen Lage der Gegenwart. Tatsächlich werden in den „Webern" die lebendigen Kräfte der geschichtlichen Vergangenheit

fühlbar, und zwar im Schicksal jedes Einzelmenschen; dadurch gewinnt jeder Mensch wiederum eine besondere Bedeutung für die kulturelle Entwicklung innerhalb der Volksgemeinschaft. Zum ersten Male in der Hauptmannschen Dichtung zeigen also die „Weber" diesen Zusammenhang, der von ebenso hoher sozialer als kultureller Bedeutung ist. Hauptmanns kulturkritische Erkenntnis der Gegenwart setzt also ein mit einer kritischen Erkenntnis des Volkes, der Volksgemeinschaft; in diesem Sinne ist er in den „Webern" zum Dichter am Volke geworden. Die schlesische Mundart dieses Dramas ist Sprache des Volkes, ein Ausdruck seiner Lebenskultur. Auf diese Tatsache weist Hauptmann im „Abenteuer meiner Jugend" (Bd. 2, S. 444) besonders hin: „Ich dachte nicht an sogen. Heimatkunst oder Dichtung, die den Dialekt als Kuriosum benützt und meistens von oben herab humoristisch auswertet, sondern dieser Volkston war mir die natur- und kunstgegebene dem Hochdeutsch ebenbürtige Ausdrucksform, durch die das große Drama ... Gestalt gewinnen konnte." — Die sozialen und gesellschaftlichen Probleme, die so entscheidend zur Gestaltung des kulturellen Lebens im 19. Jahrhundert beigetragen haben, wurden zum ersten Male durch Tolstoi dem Erlebnisbereich der modernen abendländischen Dichtung erschlossen. In einem Gespräch über den Naturalismus (vgl. Voigt, Hauptmann-Studien, S. 58) äußert Hauptmann, daß er sich der „Macht der Finsternis" verpflichtet fühle. Nach Tolstoi erfüllt sich der „Sinn des Lebens" und der gegenwärtigen Kulturwelt im und durch das Christentum; die „Weber" erwecken den Eindruck, als ob dieser Sinn in einem auf Religiosität beruhenden gegenseitigen Verstehen läge, das dem altindischen „tat twam asi" („Das bist du") wesensverwandt wäre. Die Anklage, die Hauptmann in den „Webern" gegen die bestehende soziale Unkultur erhebt, und welche die Forderung nach Liebe und Mitleid einschließt, steht in scharfem Gegensatz zur philosophischen Erkenntnis der Zeit: Nietzsche hatte durch seine Lehre von der Herren- und Sklavenmoral das Mitleid verächtlich gemacht; sie entspricht dagegen der älteren, buddhistisch beeinflußten Philosophie Schopenhauers. Im „Abenteuer meiner Jugend" äußert Hauptmann darüber: „Friedrich Nietzsche rückt entschieden vom Mitleid ab, während Schopenhauer Mitleid für Liebe und Liebe für Mitleid hält. Diese Art Mitleid wird mir später die Weber diktiert haben. Aber ebensosehr der Zwangsgedanke sozialer Gerechtigkeit" (Bd. 2, S. 444).

Aus diesen Äußerungen geht also ebenfalls hervor, daß Hauptmann den Einzelmenschen vor allem als Glied der Volksgemeinschaft betrachtet. In immer höherem Maße beschäftigt ihn in den folgenden Jahren die Idee des Volkes und der Volksverbundenheit. Bilder aus der altgermanisch-slavischen Kulturwelt verdichten sich

zu den dramatischen Szenen „Der Mutter Fluch", die nach einem Zeugnis Voigts (Hauptmann-Studien, Kap. 6 über Helios) bereits 1896 vorhanden waren und mit denen sich Hauptmann Jahrzehnte später noch einmal befaßt hat. Auch der erste Entwurf des „Veland" fällt wahrscheinlich in diese Zeit (Voigt, Hauptmann-Studien, S. 126), ferner die drei Szenen aus dem „Kynast" (Gerhart Hauptmann-Jahrbuch 1936, S. 38).

3. „Florian Geyer"

(Erkenntnis der Gegenwart aus der deutschen Vergangenheit).

Außerdem beschäftigt ihn ein Stoff aus der altdeutschen Vergangenheit: „Florian Geyer. Die Tragödie des Bauernkrieges". Das Drama spielt Anfang des 16. Jahrhunderts; unter den mannigfaltigen Problemen, die diese Zeit erfüllen, greift Hauptmann, wie der Titel des Werkes bereits andeutet, wiederum die sozialen heraus. Die Tatsache, daß soziale und gesellschaftliche Probleme in der ausgehenden Bismarckzeit im Mittelpunkt des geistigen Lebens standen, verleiht Hauptmanns Kritik an der Kultur im „Florian Geyer" ein gewisses zeitgeschichtliches Interesse. Es wäre nun Unrecht, wie es Lublinsky u. a. getan haben, in der dramatischen Handlung eine unmittelbare Bezogenheit auf die allgemeinen politischen und kulturellen Ereignisse der Gegenwart sehen zu wollen: Florian Geyer trägt nicht die Züge Bismarcks, so wenig wie der Herzog von Württemberg die Wilhelms I.; auch das Programm Florian Geyers kann nicht mit dem Bismarcks vor 1871 verglichen werden (vgl. Lublinsky, „Florian Geyer, Agnes Jordan und das moderne Drama" im Magazin für Literatur, Berlin 1899, Nr. 22—25). Eine solche allzu positivistische Deutung des „Florian Geyer" würde den eigentlichen dichterischen Gehalt des Dramas verhüllen und eine Erkenntnis der Hauptmannschen Kulturidee erschweren. Ebenso verfehlt wäre es, den „Florian Geyer" nur als historisches Drama im Hinblick auf die Genauigkeit der historischen Tatsachen zu werten, wie es z. B. Paul Schlenther tut; nach seinem Urteil ist Hauptmann „ein noch nicht reif gewordener Taine" (vgl. Schlenther, Die Berliner Theatersaison 1895/96 in Preuß. Jahrb. Berlin Bd. 85, Heft 3, S. 486 ff.). Hauptmann hat zum Florian Geyer die romantische und wissenschaftlich längst überholte Darstellung des Bauernkrieges von Wilhelm Zimmermann (Allgemeine Geschichte des großen Bauernkrieges 1840—44, neu herausg. von Wilhelm Blos, 1891) benutzt. Schon diese Tatsache läßt darauf schließen, daß seine Kritik an der Kultur im „Florain Geyer" nicht so sehr den Verlauf der historischen Ereignisse betrifft, als vielmehr Ideen und Leidenschaften, die zur Revolution des Bauernkrieges geführt haben. In diesem Sinne äußert er im

Frühjahr 1895 (zum Herausgeber der „Deutschen Revue": „Ich suchte einen Stoff aus einer sozial stark bewegten Zeit. Da bot sich mir die Zeit der Bauernkriege wie von selber dar ... (zit. in der Schulausgabe des Florian Geyer, hrsg. von W. Heynen, S. 4).

Die kulturkritischen Ideen des „Florian Geyer" können nur aus Hauptmanns Geschichtsauffassung erkannt und entwickelt werden. Welche Bedeutung legt Hauptmann der Vergangenheit bei, und in welchem Sinne wird Vergangenheit Geschichte?

In einem Gespräch „Von Traum und ewigem Leben" bemerkt Hauptmann einmal, daß wir von der Vergangenheit nur „schattenhafte Fragmente" (Chapiro, S. 204) erkennen können. „Nicht Bücher, nicht Erzählungen können sie uns enthüllen, sondern nur Träume" (bed. S. 203). Diese Träume steigern sich zu „innerlichst empfundenen Visionen" (ebd. S. 204), die Vergangenheit und Zukunft „offenbaren" (ebd. S. 204). Im Gegensatz zur positivistischen Geschichtsanschauung eines Taine und anderer Historiker der Zeit, die grundsätzlich von dem ausgehen, was ist, d. h. der sinnlich wahrnehmbaren Welt, beruht also nach Hauptmann Geschichtsschreibung auf einem gefühlsmäßigen Erlebnis der Vergangenheit, nämlich der Vergangenheit als „Geschichte ... in ihren inneren Zusammenhängen und psychologischen Feinheiten ..." (ebd. S. 196). Daraus würde sich auch nach seiner Meinung die merkwürdige Tatsache erklären. „daß wir Geschichte schreiben, nicht nur über Geschehnisse Urteile fällen, sondern auch über Menschen, die vor Jahrhunderten und Jahrtausenden lebten, während wir nicht einmal fähig sind, über uns selber, über die Gegenwart, unsere Vergangenheit und Zukunft uns einigermaßen deutlich und bestimmt zu äußern" (ebd. S. 204)! Hauptmann kommt dann zu dem Schluß: „So ist Geschichte im Grunde nichts anderes als der Grad unserer Selbsterkenntnis, und diese ist recht beschränkt ..." (ebd. 204). Dieser Schluß Hauptmanns erinnert an Gedanken, wie sie Nietzsche in seiner „Unzeitgemäßen Betrachtung" „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" entwickelt. Auch Nietzsche lehnt, ähnlich wie Hauptmann, die positivistische Geschichtsauffassung ab, ja er spricht in der eben genannten Abhandlung geradezu von der „historischen Krankheit" (Werke, II. S. 228), deren „Heilung" (ebd. S. 230) nur durch ein „Erkenne dich selbst" (ebd. S. 230)! erfolgen kann.

Selbstbesinnung und Selbsterkenntnis sind im Schicksal jedes Einzelmenschen und auch eines ganzen Volkes die Voraussetzung zu schöpferischem Leben. Hauptmanns Urteil, daß Geschichte der „Grad unserer Selbsterkenntnis" sei, legt den Gedanken nahe, daß seine Kritik an der Kultur im „Florian Geyer" zur Selbsterkenntnis führen und die eigentlich schöpferischen Kräfte im Leben des Volkes aufweisen will.

Wie erfaßt Hauptmann die kulturelle Lage im „Florian Geyer" und welche kulturellen Strömungen jener Zeit — des 16. Jahrhunderts — wirken nach seiner Erkenntnis bis in die Gegenwart im Volke lebendig fort?

Bereits im Vorspiel des „Florian Geyer" (erste Fassung) werden die beiden Kernprobleme des 16. Jahrhunderts berührt: die wirtschaftliche Not des untersten Standes, der Bauern, die aufs engste mit dem anderen Problem, der Reformation der Kirche, verquickt ist. Ein Schreiber verliest, von zustimmenden oder empörten Rufen einiger Ritter zuweilen unterbrochen, die 12 Artikel, in denen die Bauern ihre Forderungen unter Berufung auf das Evangelium zusammengefaßt haben. Das Gespräch über die Lage der Bauern wird durch die Ankunft eines geistlichen Herrn, des Bischofs von Würzburg, unterbrochen. Dieser hält, ohne jegliches Verständnis für die Not der Bauern, eine Predigt, in der er zum Kampfe gegen sie und ihre Anhänger auffordert.

Es ergibt sich also, daß zwei große kulturelle Bewegungen gegeneinander und durcheinander wirken: eine soziale, die durch die Unzufriedenheit weiter Kreise des Volkes, besonders der Bauern und zum Teil der Ritter, schließlich zu einer revolutionären Umwälzung der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung zu führen scheint; ferner eine religiös-kirchliche, die sich gegen die unmäßige wirtschaftliche Ausnutzung des Volkes, besonders der unteren Schichten, der Bauern, durch Papst und Geistlichkeit wendet. „Es lebe die deutsche evangelische Freiheit!" und „Bundschuh! Bundschuh!" ist der Ruf der einen, und „Hoch unser Bischof und Herr, hoch Bischof Konrad von Würzburg!" (Das dramatische Werk, Teil II, S. 76) der der anderen Partei.

Aus dem Vorspiel des „Florian Geyer" geht also hervor, daß Hauptmann das kulturelle Leben des 16. Jahrhunderts vorwiegend aus seiner sozialen Bewegung heraus begreift. Ähnlich wie in „Vor Sonnenaufgang" und in den „Webern" stehen auch im Mittelpunkt des „Florain Geyer" gesellschaftliche Probleme, die aber diesmal nicht nur einzelne Privatmenschen oder eine Berufsklasse betreffen, sondern das ganze Volk, und zwar seinen ständischen Aufbau und seine gesellschaftliche (soziale) Kultur. Das öffentliche Interesse, das man Ende des 19. Jahrhunderts überhaupt für gesellschaftliche Probleme hatte, die „soziale Frage", den „Klassenkampf", mag Hauptmann mit dazu bewogen haben, die geschichtliche Entwicklung des deutschen Volkes besonders unter diesem Blickpunkt zu betrachten.

Im 16. Jahrhundert setzten jene großen sozialen Bewegungen ein, die in Deutschland in höherem Maße als bei anderen europäischen Völkern zu seinem kulturellen Mißgeschick auf politischem und sozialen Gebiet beigetragen haben. Im „Florian Geyer"

versucht Hauptmann nun die Ursachen dieses Mißgeschicks aufzudecken: er läßt sie am Einzelschicksal der Menschen jener Zeit — Menschen fast aller Lebensalter und Stände — fühlbar werden. 1934, fast vier Jahrzehnte, nachdem der „Florian Geyer" erschienen war (189'), sagt er über dieses Werk: „Ich habe dann im ‚Florian Geyer' mein Drama in die Leidensgeschichte unseres Volkes hinein verbreitert ..." („Das Drama im geistigen Leben der Völker" in der Neuen Rundschau 1934, Bd. 45, Teil II, S. 453).

Eine der Ursachen dieses Leidens liegt, wie der „Florian Geyer" zeigt, in der starken individualistischen Prägung des deutschen Menschen, die jahrhundertelang den völkisch-nationalen Willen geschwächt und die Entwicklung des deutschen Volkes zur Einigkeit gehemmt hat. Außerdem hat die mittelalterlich-starre Gliederung des Volkes in die drei Stände des Adels, der Bürger und der Bauern den Keim der Uneinigkeit, der schon in der Natur der Deutschen lag, recht zur Entfaltung gebracht: Die oberen Stände pflegten, ohne Rücksicht auf das Wohl des Volkes, ihre Sonderinteressen wahrzunehmen. Auf diese Tatsache und die Gefahr, die in der rechtlichen Unterdrückung der Bauern lag, weist Hauptmann in „Florian Geyer" hin: „Taten von Pfaffen und Fürsten für Kaiser und Reich? Trauben von den Disteln" (Das dramatische Werk, Teil II, S. 97). Eine kraftvolle und gesunde kulturelle Entwicklung scheint nur möglich zu sein, wenn alle Stände, auch die Bauern, Einfluß auf das Geschick des Volkes ausüben können. Nicht aus den Kreisen der päpstlich gesinnten deutschen Geistlichkeit und des zu ihr stehenden Adels, sondern aus dem Munde einfältiger Bauern ertönt der Ruf: „Der deutschen Zwietracht mitten ins Herz!" und „Allen Schindern und Schabern des Volkes mitten ins Herz!" und „Allen pfäffischen Königen und königlichen Pfaffen mitten ins Herz!" (Das dramatische Werk, Teil II, S. 106). — Hauptmanns Kritik betrifft hier also ein Erbübel der Deutschen, die Uneinigkeit, die in ihrem Individualismus und einem damit verbundenen Eigenwillen wurzelt. Die große Bewegung des Bauernaufstandes scheitert, wie Hauptmann zeigt, an der unklugen Eigenwilligkeit der Bauernführer, die gegen den Befehl Florian Geyers bei Würzburg den Feind angreifen und aufgerieben werden.

Es ergibt sich also, daß Hauptmann im „Florian Geyer" das völkisch-nationale Bewußtsein zu stärken sucht; dieses hat sich bis in unsere Tage als denkbar lebenswichtig für die geschichtliche und kulturelle Entwicklung des deutschen Volkes erwiesen. Als der „Florian Geyer" bei der ersten Aufführung durchfällt, äußert Hauptmann: „Das deutsche Nationalgefühl gleicht einer zersprungenen Glocke: ich schlug mit dem Hammer daran, aber es tönte nicht" (Hans v. Hülsen, Gerhart Hauptmann, siebzig Jahre seines

Lebens, S. 57). — Außerdem bezieht sich Hauptmanns Kritik auf die grundsätzlich unsoziale Gesinnung, die in der Wertschätzung des Menschen nach seiner Standeszugehörigkeit liegt. Die Gemeinheit und Roheit der Ritter gegen die armen und machtlosen Bauern geißelt Hauptmann im fünften Akt seines Dramas, als einige Bauern bereits gefesselt und auf dem Wege zum Galgen, von den Rittern erbarmungslos und in menschenunwürdiger Weise verhöhnt werden (Das dramatische Werk, Teil II, S. 187). — Eine gewisse charakterliche Ähnlichkeit dieser Ritter mit den Fabrikanten in den „Webern" und den plötzlich reich gewordenen Kohlenbauern und Industriellen in „Vor Sonnenaufgang" ist nicht zu verkennen; hier wie dort bezieht sich seine Kritik auf die gesellschaftliche Entartung eines im Niedergang begriffenen Standes: des Rittertums im „Florian Geyer", des Bürgertums in seinen sozialen und bürgerlichen Dramen. Die menschliche Sympathie ist stets auf Seiten der durch ihre Armut leidenden Menschen: der Bauern im „Florian Geyer", des sogen. „vierten Standes" in seinen sozialen Dramen.

Ähnlich wie in „Vor Sonnenaufgang" und in den „Webern" ist auch im „Florian Geyer" eine positive Kulturidee nicht festzustellen. Hauptmann weist allein auf die Gefahren hin, die die moderne Kulturentwicklung in sich birgt; sie fallen am stärksten im gesellschaftlichen Leben ins Auge, liegen aber tatsächlich viel tiefer: in einer grundsätzlichen Veränderung aller bis dahin anerkannten Werte und Normen. Im „Florian Geyer" zeigt Hauptmann, wie diese Veränderung sich zunächst in einer Erschütterung kirchlicher Dogmen und Anschauungen und einer allgemeinen religiösen Erregung geltend macht. Es ist kein Zufall, daß im „Florian Geyer" religiöse Fanatiker wie Bubenleben (1. Akt) und Menschen, die von religiösem Wahnsinn befallen sind, wie „der zerlumpte Mensch" und „die alte Frau" (3. Akt) auftreten. — Über dem „Florian Geyer" liegt, ähnlich wie über den früheren Dramen Hauptmanns eine düstere und fast trostlose Stimmung. Sie wird, außer durch den tragischen Ausgang der Dramen, durch die rückhaltlose Schilderung eines scheinbar unabwendbaren menschlichen Elends erweckt. Neigt Hauptmann zu einem Kulturpessimismus, wie er Ende des vorigen Jahrhunderts in der sogen. „fin de siècle"-Stimmung seinen Ausdruck fand? Verleitet etwa die Betrachtung der modernen Kulturentwicklung, besonders der neueren politischen Geschichte Deutschlands zu pessimistischen Anschauungen? — Tatsächlich wird im „Florian Geyer" das Leid des deutschen Volkes begreiflich als ein unabänderliches naturnotwendiges Schicksal, das sich in seiner Geschichte erfüllt. Mit dieser Erkenntnis hat Hauptmann eine neue Stufe seiner Entwicklung erreicht: das Verständnis der Gegenwart aus der geschichtlichen Vergangen-

heit des deutschen Volkes. — Erst Jahrzehnte später, als sich Hauptmann zu kraftvoller Lebensbejahung durchgerungen hat, deutet er im „Festspiel in deutschen Reimen" (1913) in den Schlußworten der Athene Deutschland an, welches die aufbauenden Kräfte der deutschen Kulturentwicklung sind: Eros und Genius. —

Als der „Florian Geyer" erschien, stand Hauptmann, 33jährig, gerade auf der Höhe seines Lebens. Außer seinen sozialen und historischen Dramen waren bis zu diesem Zeitpunkt eine Reihe bürgerlicher Dramen erschienen, „Das Friedensfest" 1890, „Einsame Menschen" 1891, „Kollege Crampton" 1892, „Der Biberpelz" 1893, „Hanneles Himmelfahrt" 1893, ferner die im „Bunten Buch" veröffentlichten Gedichte und einige Novellen: „Fasching", „Bahnwärter Thiel", „Der Apostel", 1892. Hauptmanns Kritik an der Kultur betrifft in diesen Werken, ähnlich wie in seinen sozialen und historischen Dramen, das gesellschaftliche Leben der Zeit.

Außerdem taucht hier schon ein Problem auf, das für sein weiteres dichterisches Schaffen bedeutend wird: im „Kollegen Crampton" das Problem eines Künstlertums, das sich von dem nicht-künsterischen kulturellen Leben der Gegenwart durchaus selbstbewußt abhebt und zuweilen geradezu im Gegensatz zu der bürgerlichen Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts steht. Gerade die kulturelle Sendung des Künstlers, ihre Berechtigung, ja Notwendigkeit innerhalb der modernen Welt hat Hauptmann immer wieder bis in sein hohes Alter beschäftigt; so in vielen Dramen: „Die versunkene Glocke "(1896), „Michael Kramer" (1900), „Und Pippa tanzt" (1906), „Gabriel Schillings Flucht" (1907), „Die Ratten" (1910), „Peter Brauer" (1911), „Veland" (1925), „Die Goldene Harfe" (1935); und in manchen epischen Werken: „Atlantis" (1912), „Wanda" (1928), „Till Eulenspiegel" (1927), „Die Hochzeit auf Buchenhorst" (1931), „Im Wirbel der Berufung" (1936), „Das Abenteuer meiner Jugend" (1937).

Ferner gewinnen, und zwar schon vor dem „Florian Geyer", religiöse Probleme in steigendem Maße in Hauptmanns Dichtung an Bedeutung; die Auseinandersetzung mit dem Christentum, die mit den (noch nicht veröffentlichten) „Jesusstudien" (vgl. Stirk) und dem „Apostel" beginnt, und mit christlich-ethischen Fragen, wie sie in „Hanneles Himmelfahrt" und später in „Michel Kramer", „Rose Bernd", „Dorothea Angermann" auftauchen, ist aus Hauptmanns Kritik an der Kultur der Gegenwart nicht mehr wegzudenken. In den eben genannten Werken Hauptmanns läßt sich, ähnlich wie in seinen sozialen und historischen Dramen, eine positive Kulturidee nicht feststellen; vielmehr enthalten auch sie leidenschaftliche Anklagen gegen die entartete Kultur, gegen die Stumpfheit und Gefühllosigkeit des Bürgertums.

Die Betrachtung dieser Werke könnte zu dem Gedanken verleiten, daß Hauptmann vielleicht zu einer pessimistischen Weltanscheauung neige, ja, daß diese seinem Lebensgefühl eigentlich entspreche. Zwar erscheinen nach dem „Florian Geyer" einige Dichtungen, in denen ein offenbar lange unterdrücktes Gefühl der Lebensfreude und Weltbejahung sich ankündigt: die Dramen „Elga" (1896) und „Die versunkene Glocke" und ein erzählendes Werk: „Griechischer Frühling" (1908); aber in den gleichen Zeitraum wie diese Werke fallen „Fuhrmann Henschel" (1896), „Michael Kramer", „Rose Bernd" (1903), Dramen, auf denen eine erdrückend pessimistische Stimmung lastet. — Die Spannung zwischen griechischer Weltfreudigkeit und christlichem Gleichmut gegenüber der Welt führt schließlich zu einer inneren Zerrissenheit, die die Grenzen menschlicher Erlebniskraft erreicht. Die gleiche Spannung hat ja entscheidend die europäische Kultur gebildet und geformt und kommt dem modernen Abendländer seit dem Zeitalter der Renaissance immer wieder schmerzlich zum Bewußtsein. Noch im 19. Jhdt. hat sie einen erschütternden Ausdruck in der philosophischen Dichtung Nietzsches, dem Christos-Dionysos-Problem gefunden. Es ist daher kein Zufall, daß die durch die kulturelle Entwicklung bedingte Zerrissenheit des modernen Europäers sich auch in Hauptmanns Dichtung widerspiegelt: auf dem Roman „Der Ketzer von Soana" 1918, in dem ein Mensch sein lebensfeindliches katholisches Priestertum überwindet und sich zu einer wahrhaft beseligenden Welt- und Lebensfreude durchringt, folgt zwei Jahre später, 1920, dasjenige Werk Hauptmanns, in dem sich der Kulturpessimismus der Zeit zur Melancholie steigert: „Der Weiße Heiland".

4. „Der Weiße Heiland"

(Erkenntnis der kulturellen Lage des Abendlandes aus seiner geschichtlichen Entwicklung).

Der Titel dieses Werkes erinnert sogleich an die altmexikanische Sage von dem weißen Gotte Quetzalcouatl, der nach seinem Untergang in Tlillan-Tlapallan (das ist „Land der schwarzen und der roten Farbe") einst als Heiland zurückkehren sollte, um sein Volk, die Tolteken, in ihre paradiesische Urheimat Tollan (das ist „Sonnenland") zurückzuführen (vgl. Seler, Bd. 4, S. 99 ff.) (Nach der aztekischen Überlieferung heißt dieses Land Aztlan). Diese Sage schien sich in wunderbarer Weise zu verwirklichen, als 1520 Fernando Cortez mit einem kleinen spanischen Heer in Mittelamerika landete und in das unter den Azteken geeinigte altmexikanische Reich einbrach. Da die Europäer meist helläugig und blond waren und außerdem die Heilsbotschaft des Christentums brachten, so

glaubten die Azteken, in ihnen Quetzalcouatl und sein Gefolge zu sehen. Die aus diesem Irrtum sich ergebenden Ereignisse schildert Hauptmann im „Weißen Heiland".

Der Gegenstand dieser Dichtung ist also ein geschichtlicher; Hauptmann hält sich in der Darstellung der Ereignisse durchaus an die historischen Tatsachen. Er ist ferner kulturphilosophischer Art, insofern als sich hier Menschen verschiedener Kulturen zum ersten Male auseinandersetzen*). Er ist endlich von einer unmittelbaren zeitlichen Bezogenheit, denn der „Weiße Heiland" erschien in der Nachkriegszeit, als der Glaube an die Größe der christlich-abendländischen Kultur durch die Katastrophe des Weltkrieges erschüttert war und allgemein ein Suchen und Forschen nach neuen Werten einsetzte.

Daraus folgt, daß Hauptmanns Kritik an der Kultur im „Weißen Heiland" in seiner Beurteilung des altmexikanischen Kulturlebens und der historischen Ereignisse um 1520 liegt und ferner vielleicht in einem gewissen Werturteil über die christlich-abendländische Kultur, das sich aus dem Verhältnis zwischen der religionsphilosophischen Erkenntnis der Abendländer und ihrer tatsächlichen Lebenshaltung ergibt. Außerdem wird hier zum ersten Male in Hauptmanns Dichtung im Zusammenhang mit der kulturphilosophischen Auseinandersetzung, die den wesentlichen Inhalt des „Weißen Heilands" ausmacht, die Frage nach dem letzten Sinn menschlicher Kultur überhaupt aufgeworfen.

Die Personen-, Götter- und Ortsnamen, besonders aber die Berichte über die altmexikanischen Göttermythen lassen darauf schließen, daß Hauptmann eine eingehende Kenntnis des altmexikanischen Kulturlebens besaß.

Es wäre im Hinblick auf Hauptmanns Kritik an der Kultur und seine Kulturidee nicht belanglos festzustellen, wie weit Hauptmann sich im „Weißen Heiland" an seine Quellen hält, und wo er etwa in dichterischer Freiheit altmexikanische Riten deutet und dadurch historische Tatsachen in einem ganz neuen Zusammenhang

*) Hermann Barnstorff sagt in seinem Werk: „Die soziale, politische und wirtschaftliche Zeitkritik im Werke Gerhart Hauptmanns", Jena 1938, S. 79 u.: „... Die Kolonisierung der anderen Kontinente durch die weiße Rasse ist kein Ehrenmal der Zivilisation der Europäer. Hauptmann übte daher eine vernichtende Kritik an der Kolonialpolitik der weißen Rasse, als er den ‚Weißen Heiland' schrieb." Dieser Ansicht B. kann ich mich nicht anschließen. Hauptmanns Kritik in diesem Werk scheint mir vielmehr die allgemeine Lage der europäischen Kultur in der Gegenwart zu betreffen. Das politische Ereignis, das bei der Entstehung des „Weißen Heilands" mitgewirkt hat, ist nicht die Kolonialfrage im Deutschland Bismarcks, sondern, wie meine weitere Ausführung zeigt, der Weltkrieg. Auf das Buch näher einzugehen, ist hier leider nicht möglich, da es erst erschien, als ich meine Arbeit bereits abgeschlossen hatte.

sieht. Leider sind durchaus nicht alle Quellen, die er zu diesem Werke benutzt hat, bekannt. Die in den Biographien von Requardt (1931) und von Ludwig (1932) angeführten Werke von A. Schurig „Die Eroberung Mexikos durch die Spanier", Leipzig 1918 und E. Stucken „Die weißenGötter", ferner die einzelnen Berichte der Eroberer, die nicht bei Schurig abgedruckt sind, erweisen sich als unzureichend: die Form einzelner Personen- und Götternamen weicht z. B. in der von Stuckens Roman ab; eben diese Götternamen und Mythen der Götter werden in den von Schurig herausgegebenen Berichten des Cortez und der übrigen Eroberer nicht erwähnt, die Personennamen zum Teil in anderer Form zitiert. Vielleicht ist Hauptmann durch das Werk Selers „Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde" angeregt worden, da eine gewisse vorurteilsfreie Betrachtung der altmexikanischen Kultur, wie sie zuerst von Seler ausging, bei Hauptmann nicht zu verkennen ist. Hauptmann blickt nicht etwa „von der Höhe" der modernen abendländischen Kultur auf die sogen. „Halbkultur" Mexikos herab, sondern begreift sie in genialer Naivität als ganz andersgeartet und hoch entwickelt. Nur von diesem Standpunkt künstlerischer Objektivität ist es möglich, die erstmalige Berührung der modernen christlich-abendländischen Kulturwelt mit der altmexikanischen in ihrer kulturellen Bedeutung zu beurteilen. Aber gerade dieser Standpunkt wird in den verhältnismäßig wenigen Besprechungen, die das Drama in Zeitschriften und neueren Werken über Hauptmann erfahren hat, nirgends in Betracht gezogen. Literarhistoriker und Kritiker lassen sich vielmehr durch den Titel des Werkes dazu verleiten, in Montezuma, dem Kaiser der Azteken, einen Heiden mit unbewußt christlicher Gesinnung zu sehen, ja auf seine Christusähnlichkeit hinzuweisen. Eine solche Art der Betrachtung kann dem dichterischen Gehalt des Dramas nicht gerecht werden und würde ein einseitiges Bild von der Kritik Hauptmanns an der Kultur entwerfen. Um dies zu vermeiden, soll zunächst festgestellt werden, was Hauptmann als Eigentümlichkeit des altmexikanischen Kulturlebens empfindet; erst so würde ein Vergleich mit kulturellen Anschauungen der Europäer und eine daraus sich ergebende neue kritische Schau der modernen abendländischen Kultur überhaupt möglich werden.

Gleich die erste Szene des Dramas zeigt ein Bild, das für das altmexikanische Kulturleben sehr bezeichnend ist: den Tempel des Quetzalcoatl zu Tenochtitlan, der heutigen Stadt Mexiko, dessen Inneres durch einen mit astronomischen Zeichen bedeckten Vorhang abgeschlossen ist. Dieser Tempelschmuck erweckt die Vorstellung, daß die Astronomie im alten Mexiko eine bedeutende Rolle gespielt habe. Tatsächlich wurde das kulturelle Leben der

Mexikaner in höherem Grade als bei anderen Völkern der Erde durch den Sternenglauben beeinflußt. So ist der Kult des Sonnengottes Quetzalcoatl wahrscheinlich auf die naturmythologische Vorstellung von der aufgehenden Sonne, die das Heer der Sterne besiegt, zurückzuführen (vgl. Seler, Bd. 4, S. 157 ff. Die Sage von Uitzilopochtli und seinem Kampf mit den vierhundert Südlichen. — Die Mythen der Uitzilopochtli, bei Hauptmann „Huitlipochtli", des Stammesgottes der Azteken, und des Quetzalcouatl, bei Hauptmann „Quetzalcoatl", des Stammesgottes der Tolteken, wurden, seit die Azteken die Tolteken unterworfen hatten, zuweilen gleichgesetzt).

Montezuma kommt in den Tempel, um vom Priester noch einmal die Sage „vom weißen Gotte" (erste Szene, Das dramatische Werk, Teil V, S. 299) zu hören. Er wünscht sich zu vergewissern, ob die helläugigen Fremden, die nach den Berichten seiner Boten soeben die Grenzen seines Reiches überschreiten, Quetzalcoatl und sein Gefolge oder ob sie, wie die mexikanischen Fürsten glauben, Feinde der Azteken seien. Dieses Verhalten Montezumas zeigt, daß sich im altmexikanischen Reich die Trennung von Religion und Politik offenbar noch nicht vollzogen hat; dagegen sind in Europa die Staatsmänner im beginnenden 16. Jahrhundert längst dazu übergegangen, aus rein politischen Motiven zu handeln und christlich-religiöse Grundsätze in ihrer politischen Haltung nicht zu berücksichtigen. Als die Spanier nach Mexiko kommen, besteht hier ein ähnlicher kultureller Zustand, wie er während des christlichen Mittelalters im Abendland geherrscht hat: das Schicksal eines starken politischen Reiches wird durch die Religiosität seiner Menschen und durch den darin begründeten Zwang des religiösen Dogmas entscheidend bestimmt. Die Mexikaner befinden sich also auf einer Stufe kultureller Entwicklung, die die Europäer bereits überwunden haben. Aus dieser kulturellen Lage erklärt es sich, daß der Irrtum Montezumas und weiter Kreise des aztekischen Volkes, die fremden spanischen Raubhorden für Götter zu halten, überhaupt möglich wurde. Die Gründe dafür liegen allerdings tiefer: in der vielleicht rassisch bedingten charakterlichen Eigenart der Axteken und ferner in einer scheinbaren Ähnlichkeit ihrer Religion mit der christlichen. Im „Weißen Heiland" fällt an Montezuma immer wieder eine Neigung zu religiöser Kontemplation auf, während z. B. Fernando Cortez, der Europäer, ganz Tatmensch ist, kühl erwägender Politiker und Feldherr. In diesem Gegensatz, der die dramatische Spannung des „Weißen Heilands" ausmacht, ist der Ansatz zu Hauptmanns Kritik an der Kultur zu suchen.

Die Europäer kommen unter dem Vorwand, die heidnischen Mexikaner, die sogar noch das Menschenopfer kennen, zum

Christentum, einer Religion der Liebe und Duldung, zu bekehren; aber in Wahrheit rauben sie auf ihrem Wege durch das Land Gold und Tempelschätze (vgl. Szene 7 den Bericht des ersten Oberpriesters: „Furchtbar ist der Fremden Goldgier ...". Das dramatische Werk, Teil V, S. 385), ja sie werden als die langersehnten weißen Götter von den Azteken festlich empfangen und meucheln sinnlos und grausam die einheimische Bevölkerung (vgl. Szene 2 den Bericht des Qualpopoca über das Blutbad zu Cholula, ein Bericht, der der historischen Wahrheit entspricht. Das dramatische Werk Teil V, S. 318). Hauptmanns Kritik betrifft hier das arge Mißverhältnis, das zwischen der christlichen Ethik der Spanier und ihren Taten besteht. Sie bezieht sich ferner grundsätzlich auf den unberechtigten Kulturstolz der Europäer. Dieser wurzelt in dem groben Irrtum, daß die Überlegenheit der christlichen Religion auch tatsächlich eine Überlegenheit der christlich-abendländischen Kultur zur Folge habe; daher ist die Meinung unhaltbar, daß die Europäer mit Recht von der „Höhe" ihrer Kultur auf die heidnischer Menschen herabsehen oder sie gar, wie die Spanier in Mexiko, ehrfurchtslos zerstören durften. Denn nicht irgendein Dogma, das in Wort und Schrift überliefert ist, verbürgt die Überlegenheit der Religion und der von ihr bildend beeinflußten Kultur, sondern vielmehr der Geist der Religion und der durch sie wesensbestimmte Geist der Kultur. — In einem Gespräch über „Religion" äußert Hauptmann einmal: „... Was mich in der Geschichte der Menschheit am meisten empört? Der blutige Terror im Namen eines Dogmas" (Chapiro, S. 129). Hauptmann unterscheidet zwischen der „öffentlichen amtlichen" Religion (ebd. S. 114), die den modernen Menschen „unterjocht" (ebd. S. 114), und der wahren Religion, die „ein Mysterium" ist (ebd. S. 112), eine „äußerst individuelle innerliche Angelegenheit" (ebd. S. 119), „ein Geheimnis, das nicht preisgegeben werden kann" (ebd. S. 120). „Jede Lehre predigt Toleranz, jede Religion — Nächstenliebe. Das gilt für die einzelnen wie für die Völker, und das Wort Duldsamkeit faßt all das zusammen, was die Religionsbegründer predigten" (ebd. S. 114). Dieser Gegensatz, auf den Hauptmann in dem eben genannten Gespräch hinweist, fällt auch im „Weißen Heiland" besonders in der vierten und am Ende der fünften Szene auf in dem Gespräch zwischen Montezuma und Cortez. Montezuma geht es um letzte religiöse Offenbarungen, die Cortez, der nur den praktischen Vorteil der Spanier im Auge hat, ganz unfaßbar sind: denn für ihn ist Religion nichts anderes als das allgemeingültige christliche Dogma. Es zeigt sich, daß dem Abendländer die Voraussetzung zu einer wahren Religion fehlt: nämlich Religiosität; er ist durchaus gefühllos; daher kann er auch keine wahre Lebenskultur besitzen. Der „Weiße Heiland" erweckt also den Eindruck,

daß die christlich-abendländische Kultur den Spaniern nur äußerlich wie eine starre Form anhaftet und ganz im Gegensatz zur heidnisch-mexikanischen Kultur den Einzelmenschen nicht bildet. Tatsächlich zeugt die Nichtachtung der Spanier vor dem Menschenleben, ihre Schnödheit und Hartherzigkeit, mit der sie z. B. den sterbenden Montezuma *) aus der Agonie wachschreien, von einer durchaus unchristlichen Gesinnung, einem Mangel an Lebenskultur und einer geradezu barbarischen Roheit. Der „Weiße Heiland" endet mit einem Fluch Montezumas auf die Spanier:

„Raubgesindel! Fort! Vertilgt das
Ungeziefer von der Erde!
Legt Giftbrocken! Grabet Gruben!
Stellet Fallen! Leget Schlingen!
Überschleicht sie, wenn sie schlafen,
mordet, mordet ohne Gnade
dies Gezücht, das unsrer Mutter
Erde Antlitz mit dem Unrat
seiner Greuel so frech entehrt."

(Das dramatische Werk, Teil V, S. 467/8).

Hauptmanns Kritik an der Kultur erreicht hier einen Höhepunkt: sie steigert sich von der Anklage gegen die Unkultur bestehender Zustände zu einem Fluch. Einige Jahre später kehrt im „Till Eulenspiegel" (Das epische Werk, Teil VI, S. 190) die Vorstellung wieder, daß die barbarische Zerstörung der altmexikanischen Kulturwelt noch immer als schwere ungesühnte Schuld auf dem Europäer lastet. Die Tatsache, daß der „Weiße Heiland" in der unmittelbaren Nachkriegszeit erschien, legt den Gedanken nahe ,daß vielleicht eine zeitliche Bezogenheit dieses Werkes auf die Gegenwart bestehe. Trifft der Dichter durch den Fluch Montezumas zugleich die abendländische Menschheit, die auf eine fast zweitausendjährige christliche Kultur zurückblickt und dennoch die Katastrophe des Weltkrieges nicht zu hindern vermochte?

Es ergibt sich also, daß Hauptmann im „Weißen Heiland" den Glauben an die Höhe der europäischen Kultur erschüttert; denn der Kulturstolz der Abendländer erweist sich von einem christlich-ethischen Standpunkt als unhaltbar. Außerdem tauchen zum ersten Male in Hauptmanns Dichtung im „Weißen Heiland" religionsphilosophische Probleme auf, die den Glauben an die einzigartige Höhe und Einmaligkeit des Christentums in Frage stellen; dadurch wird der scheinbar unantastbare kulturelle Wert der christlichen Religion in Zweifel gezogen.

*) Diese Schilderung des Todes Montezumas im „Weißen Heiland" entspricht der in den Denkwürdigkeiten des Bernal Diaz; vgl. Schurig, S. 491/92.

Der Irrtum der Azteken, die Spanier für Götter zu halten, erklärte sich, wie bereits erwähnt, aus einer scheinbaren Übereinstimmung der altmexikanischen Mythen und Prophezeiungen mit der Religion der Bibel und aus einer zufälligen Ähnlichkeit der heidnisch-kultischen Symbole mit den christlichen. So erinnert die Schilderung des Landes Atzlan in der sechsten Szene des „Weißen Heilands" (Das dramatische Werk, Teil V, S. 369) an die biblische Vorstellung vom Paradiese, die Erzählung von der Cihua-coatl, die ihren Söhnen die heiligen Äpfel Gottes zu essen gibt, an die alttestamentliche Geschichte vom Sündenfall, die Schilderung der großen Flut, vor der sich die Axteken in einem Schiff retten, an die bilblische von der Sintflut und der Arche Noah. Wenn auch Hauptmann vielleicht bewußt diese mexikanischen Mythen etwas an alttestamentliche Erzählungen angeglichen hat, besonders die Geschichte von der Cihua-coatl, so ist dennoch eine merkwürdige Ähnlichkeit des Gegenstandes und des religiösen Gehaltes dieser heidnischen Geschichten mit den biblischen nicht zu verkennen. Wahrhaft erstaunlich ist die Tatsache, daß auch die Mexikaner an einen Erlöser, den Quetzalcoatl, glauben, dessen Schicksal eine unverkennbare Übereinstimmung mit dem Schicksal Christi, wie es im Neuen Testament berichtet wird, aufzuweisen scheint. So erzählt der mexikanische Oberpriester in der sechsten Szene über die christlichen Spanier:

„Die drei heiligen Kreuzeszeichen
unserer Tempel ehren sie
tragen sie, wie unser Kaiser,
um den Hals den heiligen Zierat.
Wie bei uns so brennt auf ihrem
Altar auch das ewige Feuer.
Und wie wir es hier genießen,
so genießen ihre Priester
Gottes Fleisch und Gottes Blut.
Ja noch mehr: des sündenlosen
Leidensträgers heilges Bildnis —
unser aller tiefstbewahrtes
dunkelstes Mysterium,
führen sie im Bilde mit sich:
den gequälten Tonatiuh.
Denn ererbte Sünde ist es,
nicht erworbene, die wir büßen.
Und sie bringen auch im Bilde
unsre heilige Schlangenmutter,
die ihr Kindlein auf dem Arm trägt
und das Mondbild unterm Fuß ...".

(Das dramatische Werk, Teil V, S. 377).

Was Hauptmann hier den Oberpriester über die altmexikanische Religion sagen läßt, entspricht durchaus den Kenntnissen, die die wissenschaftliche Forschung unserer Tage aus der historischen Überlieferung geschöpft hat. Tatsächlich kannten auch die Mexikaner das ewige Feuer und ferner das Kreuz, das bei ihnen allerdings Sinnbild der vier Himmelsgegenden war (vgl. Seler, Bd. 3, S. 371); eine gewisse Ähnlichkeit der „heiligen Schlangenmutter" — das ist die Cihuacoatl, der Hauptmann Züge der jungen Mondgöttin Yochiquetzal beilegt — mit der Jungfrau Maria ist nicht zu verkennen (Seler, Bd. 2, S. 316/17). Einige Göttermythen bezieht Hauptmann in dichterischer Freiheit auf den Quetzacoatl, die ursprünglich nichts mit seinem Kult zu tun haben, und gleicht sie etwas an neutestamentliche Geschichten an, so den Mythos vom „gequälten Tonatiuh" dem „kleinen Syphilitiker", der sich selbst verbrennt und als Sonnengott wieder ersteht (vgl. Seler, Bd. 2, S. 97/98). Auch der Zeremonie „Teocualco" („der gegessene Gott"), bei der eine aus Sämereien gebackene Figur des Utzilopohtli von den Priestern als „Gottes Fleisch und Gottes Blut" genossen wurde, hat Hauptmann offenbar einen christlichen Sinn unterlegt (vgl. Danzel, Mexiko I, S. 31 ff.).

Die eingehende religionsphilosophische Auseinandersetzung im „Weißen Heiland" zeigt, daß Hauptmann eine ziemlich genaue Kenntnis der altmexikanischen Kulte besaß; erst diese ermöglichte es ihm, frei in künstlerischer Objektivität als Europäer die altmexikanische Kultur mit der abendländischen zu vergleichen.

Das kulturkritische Bild, das er im „Weißen Heiland" entwirft, zeigt nun, daß beide Kulturen durch die Religion wesentlich beeinflußt sind. Merkwürdig ist, daß sich die religiösen Riten und Erzählungen beider Kulturvölker in wunderbarer Weise entsprechen, und daß außerdem die religiöse Erkenntnis der Mexikaner in ihrer inneren Geschlossenheit und Tiefe des Gefühls der christlichen nicht nachzustehen scheint. Eine gewisse Beeinflussung Hauptmanns durch die liberale Theologie des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist hier (wie auch im „Apostel" und „Emanuel Quint", vgl. Stirk, Gerhart Hauptmanns Jesusstudien) nicht zu verkennen. Die Handlung, besonders der unglückliche Ausgang des Dramas, legt den Gedanken nahe, daß eine hochstehende Religion in sich durchaus nicht die schöpferische Kraft zu bergen braucht, die eine ebenso hochstehende Lebenskultur bewirkt. Aus solcher Erkenntnis erhebt sich der Zweifel Montezumas an der Religion und — an der Gottheit:

„Sagt, warum ist so viel Täuschung
in der Welt? Wo ist sie nicht?"

Ein Gelehrter antwortet ihm:

„Heilige Majestät, die Weisen

aller Zeiten, alle klagen
diese Klage! Und sie fragen
diese Frage! Deren Antwort
in dem ewigen Schweigen schlummert."
(Szene 7, Das epische Werk, Teil V, S. 392).

Neigt Hauptmann zu der Ansicht, daß die Religion nicht absolut ist, und daher auch kein Grundpfeiler der Kultur sein kann? Vielleicht ist allein die Sehnsucht der Menschen nach der Erkenntnis religiöser Wahrheiten absolut? — In einem Gespräch mit Chapiro sagt er einmal: „Eines der größten Rätsel für mich ist die Tatsache, daß Millionen von Menschen stets ihre Religion als eine absolute Wahrheit hinnahmen, obwohl kein einziger Religionsbegründer die Wahrheit jemals definiert hat. Nicht einmal Jesus. (Chapiro, S. 53). Daraus folgt, daß Hauptmann die Absolutheit der Religion ablehnt; und da nach seiner Ansicht der Geist der Kultur ein „Geistesverwandter" der Religion ist (Hauptmann, Um Volk und Geist, S. 219), so ergibt sich, daß er auch die Absolutheit kultureller Werte und Normen ablehnen muß; daher kennt er auch keine „positive" (im Sinne des Positivismus) Kulturidee. Er deutet vielmehr nur den Weg an, der zur Kultur führt: das Streben nach Wahrheit. Da nun die Wahrheit ein Rätsel ist, so muß jeder Mensch den Weg selbst finden.

In dem eben genannten Gespräch sagt Hauptmann: „Eines weiß ich gewiß: der Weg zur Wahrheit beginnt dort, wo Achtung vor dem Streben anderer nach ihr besteht" (ebd. S. 53). Wie Hauptmann im „Weißen Heiland" zeigt, kennen die Spanier — außer Las Casaz — gerade dieses Streben nicht, im Gegensatz zu den Azteken, die deshalb von den Spaniern in unwürdiger und unmenschlicher Weise behandelt werden. Die abendländische Kultur der Spanier erweist sich also außer vom ethischen auch von einem allgemeinen philosophischen Standpunkt tatsächlich als Unkultur.

Der „Weiße Heiland" stellt innerhalb der Hauptmannschen Dichtung und der Entwicklung seiner Kulturidee einen Höhepunkt dar: Hauptmann übt hier nicht mehr, wie in seinen Jugendwerken, Kritik an zeitbedingten kulturellen Zuständen seiner deutschen Heimat, sondern zum ersten Male an der abendländischen Kultur als solcher. In der Darstellung der geschichtlichen Ereignisse hält er sich an die historische Überlieferung. Darin unterscheidet sich Hauptmann in der Behandlung seines Gegenstandes wesentlich von dem Romantiker Kotzebue, der in seinen Dramen „Die Sonnenjungfrau" und „Die Spanier in Peru" phantastische Idealindianer schildert. Im Gegensatz zu Kotzebue, dessen Kulturkritik in diesen Dramen Phantasterei und hohles Pathos ist, wirkt Hauptmanns Kulturkritik im „Weißen Heiland" lebenswahr und sogar zeitgemäß. Denn der Zusammenprall der altmexikanischen Kultur mit

der europäischen zeigt, daß bereits im beginnenden 16. Jahrhundert, als die Spanier in das aztekische Reich eindringen, den Abendländern jene Wesenszüge eignen, die bis in jüngste Zeit die Entwicklung ihrer Kultur entscheidend bestimmt haben. Sie äußern sich in einer vielleicht eudämonistischen Überschätzung materieller Lebensgüter und einer entsprechenden Unterschätzung des Geistes und seiner Wirkung in der Welt. Eine solche kulturelle Lage birgt in sich die Gefahr der Einseitigkeit und daher der Unduldsamkeit und Nichtachtung vor der Eigenart des anderen Menschen; tatsächlich hat sie zu Katastrophen wie der gewaltsamen Zerstörung des altmexikanischen Kulturreiches und in jüngster Zeit zum Weltkrieg geführt.

Hauptmanns Kritik an der Kultur setzt in „Vor Sonnenaufgang" mit einer jugendlich-pathetischen Klage über die Unkultur bestehender Zustände ein, steigert sich dann in den „Webern" und im „Florian Geyer" zu einer leidenschaftlichen Anklage gegen die Gesellschaft, die solche Unkultur duldet, und erreicht im „Weißen Heiland" ihren Höhepunkt in dem Fluch des Dichters auf die abendländische Menschheit, die das Menschenleben nicht achtet und alle Kulturwerte zerstört.

Die Betrachtung der sozialen und historischen Dichtungen Hauptmanns zeigt also, wie Hauptmann allmählich die kulturelle Lage der Gegenwart erkennt und begreift. Beobachtend, scheinbar passiv, läßt er die Welt auf sich wirken. Aus dem Zusammenstoß zwischen Ich und Welt — zwischen Mensch und Welt — erwächst dann seine Kritik an kulturellen Übelständen der Zeit. Diese psychologische Einstellung Hauptmanns, die besonders in seinen sozialen und historischen Dramen auffällt, täuscht leicht über die andere Seite seines Wesens hinweg: eine entschiedene Weltbejahung und Lebensfreude, die, wie beim Ketzer von Soana, zu einer aktiven Gestaltung des Lebens führen kann.

b) Das epische Werk.

1. Innere Zerrissenheit Gerhart Hauptmanns.

Mit dem „Weißen Heiland" ist, wie Christian Herrmann, Lothar Schwager u.a. treffend bemerkt haben, der „Intentionskreis" des Dichters geschlossen. Bis zum Erscheinen dieses Werkes hat sich Hauptmanns Weltbild in steter Entwicklung in einem philosophisch-ethischen Sinne vertieft und auch zugleich erweitert: seine Kulturidee und Kritik an der Kultur ist wesentlich durch die Kenntnis der großen Kulturen der Erde beeinflußt und gebildet worden. Daraus folgt, daß in seinem Alterswerk — es sind hauptsächlich epische Dichtungen — nur dichterische Themen und Pro-

bleme auftauchen können, die bereits durch die „positive" Kenntnis der Weltgeschichte und -literatur bekannt sind. Hauptmanns Kritik an der Kultur und seine Kulturidee können also im Hinblick auf ihren Gegenstand keine Erweiterung im Sinne des Positivismus mehr erfahren, wohl aber eine Verinnerlichung: gerade die eigentümlichen Wesenszüge, die bereits in den Dichtungen der Jugend- und Reifezeit auffallen, treten im Alterswerk stärker hervor.

In der Tat fällt in seinen späten Dichtungen die bereits erwähnte Spannung zwischen einer ganz großen Lebensfreude und einem ebenso großen Zorn und Schmerz über die Unkultur bestehender Zustände ins Auge. Zuweilen scheint sie die Grenze menschlicher Erlebniskraft zu übersteigen. So erklärt sich vielleicht der ironische Zug in dem utopischen Roman „Die Insel der großen Mutter". Das Wunder von Île des Dames, in dem Hauptmann eine ganze Kulturwelt allein aus dem Gefühl der Lebensfreude erstehen läßt. Auch der tragische Schluß in dem Epos „Anna", der den Rahmen der lieblichen Idylle sprengt und die Vorliebe der „Lichtstümpfe" im „Meerwunder" für phantastische Erlebnisse, die über die rauhe Wirklichkeit hinwegtäuschen, sind wohl aus dieser Spannung zu verstehen. Auch Hauptmanns Kritik an den allgemeinen kulturellen Niedergangserscheinungen, besonders an der gesellschaftlichen Unkultur, kehrt in den Werken der Spätzeit wieder. In „Wanda" schildert er einen jungen Bildhauer, dessen leidenschaftliche, fast krankhafte Abneigung gegen die Stumpfheit und Selbstherrlichkeit des Bürgertums mehr und mehr dazu beiträgt, ihn in den Bann einer triebhaften Frau und damit ins Verderben zu ziehen; in der „Hochzeit auf Buchenhorst" wird einem jungen Musiker der Gedanke an die Ehe, die ihn an bürgerliche Lebensformen binden würde, so unerträglich, daß er noch am Hochzeitsmorgen seiner Braut entflieht. Die Entscheidung darüber, ob dieser Künstler recht gehandelt hat, überläßt Hauptmann dem Leser. Unwillkürlich erhebt sich hier die Frage, wieweit die in der bürgerlichen Welt anerkannten Werte und Normen für den Einzelmenschen gelten, ja, ob sie überhaupt für sehr eigenartig geprägte Persönlichkeiten Geltung haben können. Wie morsch die bürgerliche Lebenskultur tatsächlich ist, veranschaulichen zwei Dramen dieser Spätzeit: „Dorothea Angermann", die von ihrem herzlosen Vater in den Tod getrieben wird, und „Vor Sonnenuntergang", wo Matthias Clausen infolge der schnöden Selbstsucht seiner Kinder zugrunde geht.

Schon in seinen Jugendwerken hatte Hauptmann auf den Niedergang des Bürgertums, und zwar hauptsächlich im Zusammenhang mit der „sozialen Frage" hingewiesen; in den Dichtungen der Spätzeit erfolgt seine Kritik an der bürgerlichen Lebenskultur

nicht mehr vom Standpunkt eines besonderen zeitgeschichtlichen Problems, sondern aus der Gesamtschau der kulturellen Lage der Gegenwart.

Dies gilt vor allem von demjenigen Werk Hauptmanns, das wegen seiner Beziehung auf das letzte große geschichtliche Ereignis, den Weltkrieg, alle übrigen Dichtungen der Spätzeit an Bedeutung überragt: es ist das Epos „Des großen Kampffliegers, Landfahrers, Gauklers und Magiers Till Eulenspiegel Abenteuer, Streiche, Gaukeleien, Gesichte und Träume" (1927). Schon der Titel läßt vermuten, daß Hauptmann sich hier mit der durch den Weltkrieg geschaffenen allgemeinen kulturellen Lage der Gegenwart auseinandersetzt.

Bevor jedoch dieses Werk näher betrachtet wird, sei auf eine andere Dichtung verwiesen, deren Entstehung noch in die Vorkriegszeit fällt, und die in gewisser Weise ein Gegenstück zum „Till Eulenspiegel" darstellt: „Der Narr in Christo Emanuel Quint" (1910); denn auch hier versucht Hauptmann [zum ersten Male] von einem allgemeinen Standpunkt, nämlich dem der christlichen Religion, an der Kultur der Zeit Kritik zu üben.

2. „Emanuel Quint"

(Religion ein Tragpfeiler der gegenwärtigen Kultur?).

Von einer Schar Jünger umgeben, zieht Emanuel Quint wie einst Christus predigend im Lande umher; schließlich verfällt er dem Wahn, Chritsus selbst zu sein. So werden von neuem in der modernen Kulturwelt anscheinend längst abgegriffene Fragen der christlichen Religion und der christlichen Ethik lebendig. Quints Gedanken bewegen sich hauptsächlich um zwei Themen, die den Ausgangspunkt für Hauptmanns Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen der Zeit bilden; das eine ist: „Gott ist ein Geist" und das andere: „Das Reich Gottes". Es erweist sich, daß die gegenwärtige Kulturwelt, von einem christlich-religiösen Standpunkt betrachtet, in erstaunlichem, auf Ungeist beruhendem Aber- und Irrglauben befangen ist. Quints Predigten richten sich daher immer wieder gegen diesen Ungeist. Wenn, ähnlich wie einst die Jünger Jesu, auch Quints Jünger und Anhänger Wunder von ihm erwarten, weist er diesen Wunderglauben zurück: „Wer einen Menschen vom leiblichen Tode erweckt, was tut er dem? Er schenkt ihm den zweiten Tod! Wer auf dem Wasser zu gehen begehrt, der weiß nicht, wie der Geist Gottes über und in den Wassern, in und über den Himmeln schwebt! ... Wahrlich, wenn ihr Glauben habt als ein Senfkorn, könnet ihr Berge versetzen, wenn ihr aber das Wissen habt wie ich, so tut es nicht not, zu irgendeinem Berge zu sagen: hebe dich weg und wirf dich ins Meer" (Das epische Werk,

Teil I, S. 360). Die Erkenntnis, daß Gott Geist ist, führt Quint zu der Ansicht, daß alle Darstellungen Christi Gotteslästerungen seien: „Gott ist ein Geist, ihr sollt euch kein Bild machen" (Das epische Werk, Teil I, S. 382). Folgerichtig lehnt Quint auch die Anbetung in Gotteshäusern ab: „Aber es muß die Zeit kommen, ... wo man Gott weder auf diesem noch auf jenem Hügel, weder auf diesem noch auf jenem Berge, noch in diesem oder in jenem Hause, noch in dieser oder in jener Kirche, weder in dieser Kathedrale noch in jenem Dom anbeten wird, sondern allein im Geist und in der Wahrheit" (Das epische Werk, Teil I, S. 383). Werden in diesen Worten Quints pantheistische Gedanken fühlbar, wie sie zuweilen in Hauptmanns Dichtungen auftauchen, so im „Helios"-Fragment und im „Griechischen Frühling?" Quints Kritik richtet sich gegen jede Veräußerlichung der Religion. Er geht dabei so weit, daß er sogar die Einrichtung der Kirche als solche ablehnt, denn die Kirche erscheint ihm als eine lebensfeindliche und das wahre Christentum bedrohende Macht. Dies geht deutlich aus folgenden Äußerungen hervor: „Satanas ... ist das Verbrechen wider den Geist und ist der Vater des Verbrechens wider den Geist. Satanas ist der Herr der Satzungen. Satanas hat Gott und die Menschen in Kerker gesperrt. Satanas sitzt auf Petri Stuhl ... Satanas hat die Menschen zu Teufeln und Götzen aus Holz, Stein, Erz und bemalter Leinwand zu Heiligen gemacht. Ich aber sage euch: Holz, Erz, Stein, Leinwand können den Menschen nicht heiligen, sondern es ist der Mensch allein, der sie heiligen kann. Deshalb sollt ihr zu heiligen Menschen Gottes werden" (Das epische Werk, Teil I, S. 416). Ähnliche Gedanken, wie sie Quint hier über die Kirche äußert, kehren auch sonst in der europäischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts wieder: so in Kierkegaards späten Schriften und in Nietzsches Werken; es sind die nämlichen, die auch Tolstoi und besonders Dostojewski („Der Großinquisitor" in „Die Brüder Karamasow") zu erbitterten Angriffen gegen die Kirche veranlaßt haben. Zweifellos ist Quints Kritik an der Kirche in hohem Maße mit der Hauptmanns gleichzusetzen: denn immer wieder fällt in Hauptmanns Dichtungen die Abneigung gegen „Satzungen" und gegen die damit verbundene Unduldsamkeit im gesellschaftlichen Leben auf; auch in den aphoristischen Aufzeichnungen über „Religion und Pfaffentum" in den „Ausblicken" und in dem bereits erwähnten Gespräch mit Chapiro über „Religion" wendet er sich gegen jedes „Dogma". Quint verwirft also die kirchlich-dogmatische Auffassung des Christentums, weil sie den wesentlichen Gehalt der Religion veräußerlicht und entstellt; diesen versucht er vielmehr aus der eigentümlichen Geistigkeit Christi zu begreifen.

Wenn Gott Geist ist, so kann nach Quints Meinung auch das von Jesu verheißene Reich Gottes nur als eine in die Welt wirkende geistige Kraft fühlbar werden: „Ich sage euch aber, das Geheimnis des Reiches, das Senfkorn im Acker der Menschheit heißt Selbstlosigkeit!“ (Das epische Werk, Teil I, S. 429). Aus dieser Einstellung wird auch Quints Kritik am kulturellen, besonders am gesellschaftlichen Leben verständlich: seine Ablehnung des Staates, der Kirche und der weltlichen Gerichtsbarkeit, ferner seine Geringschätzung weltlicher Güter (Das epische Werk, Teil I, S. 342/3, S. 340). Quint bemüht sich, ein möglichst selbstloses Leben zu führen und endet, allerdings ohne sich dessen bewußt zu werden, bei der Selbstvernichtung; er wird erfroren auf dem St. Gotthardt aufgefunden.

Hauptmanns Kritik an der Kultur betrifft im „Emanuel Quint“, wie in fast all' seinen Werken, die Unduldsamkeit der Zeit. Immer wieder zeigt er, daß in der gegenwärtigen „aufgeklärten“ Kulturwelt ein Mensch allein wegen seiner freien, nicht üblichen Anschauungen und überhaupt wegen seines Andersgeartet-seins verkannt, beschimpft, mißhandelt und verfolgt wird. Am Schluß des Romans, als Quint vergeblich an die Türen klopft, sagt Hauptmann geradezu: „Unwillkürlich dankt man dem Himmel, daß nur ein armer Erdennarr und nicht Christus selber der Wanderer gewesen ist: dann hätten nämlich Hunderte von katholischen und protestantischen Geistlichen, Arbeitern, Beamten, Landräten, Kaufleuten aller Art, Generalsuperintendenten, Bischöfen, Adligen und Bürgern, kurz, zahllose fromme Christen, den Fluch der Verdammnis auf sich geladen“ (Das epische Werk, Teil I, S. 479).

Obgleich die Ansichten, die Quint äußert, den Anschauungen der liberalen Theologie entsprechen, wirken sie im Munde Quints wie die eines Narren. Die Ursache dieses Narrentums liegt in Quints ganz ungewöhnlicher Menschenliebe und in einer Überschwenglichkeit des religiösen Gefühls, das sich allmählich zu religiösem Wahnsinn steigert. Eine ähnliche selbstlose Menschenliebe zeichnet auch den Fürsten Myschkin in Dostojewskys Roman „Der Idiot“ aus; in der Tiefe des christlich-religiösen Gefühls gleicht Quint dem Sarynzew in Tolstois Dramenfragment „Und das Licht scheinet in der Finsternis“. Es ist bezeichnend für die neuere Entwicklung der europäischen Literatur, daß grundlegende kulturkritische Ideen von „Narren“, nämlich durch die Kultur noch nicht verbildeten Menschen, ausgesprochen werden. Es wäre nun einseitig, die Kulturkritik im „Emanuel Quint“ nur von einem „vernünftigen“ Standpunkt aus in der Darstellung kultureller Übelstände zu betrachten; das kulturelle Problem liegt vielmehr in dem [nicht ausgesprochenen] Zweifel, ob das Christentum wirklich als Religion ein Pfeiler der gegenwärtigen Kultur sein kann. Gerade

Quints Reden und noch mehr sein Schicksal zeigen, in wie hohem Grade das Christentum auch noch in der Gegenwart unverstanden ist oder mißverstanden wird. Daraus erklärt sich die Erscheinung, daß Einrichtungen der christlichen Kulturwelt wie Staat, Kirche, Gerichtswesen u. a. sich tatsächlich mehr zum Unheil als zum Segen der heutigen Menschheit auswirken.

Ähnliche Gedanken kehren dann, nach der Katastrophe des Weltkrieges, im „Weißen Heiland" wieder. Hier werden sogar, wie bereits ausgeführt, Zweifel nicht nur an der Kirche, sondern an der christlichen Religion als solcher fühlbar. Wenn Hauptmann in seinen aphoristischen Aufzeichnungen und gelegentlichen Äußerungen über die Kultur in seinen Festreden offenbar zu der Ansicht neigt, daß Religion und Kunst die Grundlagen der menschlichen Kultur seien, so scheinen gerade der „Emanuel Quint" und der „Weiße Heiland" den Glauben an die Religion als eine kulturbildende Kraft zu erschüttern. Ganz ähnlich wird in manchen Dichtungen der Vorkriegsjahre [besonders in „Michael Kramer"] und der Spätzeit auch der Gedanke, daß die Kunst auf die Kultur einen bildenden Einfluß ausübt, in Zweifel gezogen. Hauptmann weist immer wieder auf die Spannung hin, die zwischen der nur praktischen Zielstrebigkeit des technischen Zeitalters und der älteren künstlerisch-idealistischen Lebensanschauung besteht; in ihr liegt auch die Ursache für den fast feindseligen Gegensatz zwischen Kunst und Leben, den das klassische Zeitalter noch nicht gekannt hat. Die Wirkung der Kunst im Leben und die Frage, ob eine auf künstlerischen Kräften sich aufbauende Daseinsform in der Gegenwart möglich sei, ist das Kernproblem des „Till Eulenspiegel" und überhaupt eine der wichtigsten kulturellen Fragen in den späten Dichtungen Hauptmanns, so besonders in „Wanda", „Die Hochzeit auf Buchenhorst", „Im Wirbel der Berufung" und „Das Abenteuer meiner Jugend".

3. „Till Eulenspiegel"
(Kunst ein Tragpfeiler der gegenwärtigen Kultur?).

Till Eulenspiegel hat, wie bereits der Titel des Epos andeutet, im Weltkrieg als „großer Kampfflieger" mitgekämpft. Dieses Erlebnis hat in ihm eine so starke seelische Erschütterung ausgelöst, daß er nach Beendigung des Krieges nicht mehr heimfindet. In einem Zustand der Überwachheit zieht er durch Mitteldeutschland als „Landfahrer, Gaukler und Magier". Seinen Schmerz über das maßlose Elend und die an Barbarei grenzenden kulturellen Übelstände, die der Krieg geschaffen hat, verbirgt er unter der Maske der Narrheit. Im Gegensatz zu Emanuel Quint, dem „armen Narren", ist sich Till Eulenspiegel also seines Narrentums durch-

aus bewußt. Während Emanuel Quint, ein schlichter, ungebildeter Mensch aus dem Volke, nur unwillkürlich durch seine Reden und vor allem durch sein unverdient hartes Schicksal zur Kritik an kulturellen Zuständen herausfordert, tut Till dies ganz vorsätzlich. Er ist ein künstlerisch begabter Mensch, der auf der Höhe der Bildung seiner Zeit steht. In ihm lebt die Griechensehnsucht des modernen Europäers, jene Sehnsucht nach der naiven Welt- und Lebensfreude der Griechen, die, wie schon erwähnt, in der Gegenwart, besonders nach der Katastrophe des Weltkrieges nicht mehr möglich zu sein scheint. Tills Erlebnisse entsprechen also denen der heutigen Menschen; sie sind, obgleich sie ein persönliches Gepräge haben, durchaus typisch. Daher wirkt auch Tills Kritik an den kulturellen Zuständen der Zeit unmittelbar und allgemeingültig.

Tills Erlebnisse entspringen seinem Hang zu grübeln; sie suchen daher in dem „Erkenne dich selbst" ihren Ausdruck; ihr Sinnbild ist der „Spiegel", der ja dem Menschen sein wahres Antlitz zeigt und ihm so zur Selbsterkenntnis verhilft. Ferner entstammen sie seiner Umwelt; denn es sind Begegnungen mit den verschiedenartigen Menschen, die Till auf seiner Wanderung durch Deutschland kennen lernt. Beide Arten des Erlebens steigern sich gegenseitig durch ihre Wirkung: je mehr nämlich die Sehnsucht nach einem friedlichen und harmonischen Leben wächst, um so empfindlicher wird Till das Elend der Gegenwart und um so schärfer seine Kritik an der Kultur. Die Ich-Erlebnisse gipfeln in den (ekstatischen) Baubo-Phantasien, in denen Till sich ein irdisch-überirdisches Liebesglück ausmalt; die Erlebnisse mit der Umwelt verdüstern sein Gemüt und drängen ihn zu Betrachtungen über

„... die Bestimmung der Menschheit
und den dunkel-gewaltigen Weg ihres Leidens und Sterbens?..."

(Das epische Werk, Teil IV, S. 59). Aus solcher qualvollen Spannung erwachsen Tills Eulenspiegeleien, d. h. seine scheinbar törichten Streiche, durch die er tatsächlich, zuweilen mit grimmigem Humor, auf die kulturellen Übelstände der Zeit hinweist.

Seine Kritik an der Kultur zeigt zwei Stufen der Entwicklung; in der ersten glaubt er noch durch seine Eulenspiegelstreiche die Roheit der Zeit verächtlich machen zu können; in der zweiten erkennt er die Unmöglichkeit und Sinnlosigkeit seines Strebens.

Die erste Stufe der Entwicklung erreicht ihren Höhepunkt in Tills Rolle als Narr am Hofe des Königs Abalus. Die Bemerkung eines Adligen, daß „das Maschinengewehr" „die beste Erfindung der Neuzeit" (Episches Werk Teil VI, S. 127) sei, veranlaßt Till zu dem schauerlichen Spiel vom zerschossenen und zu Tode gehetzten Menschen, vom ans Kreuz geschlagenen Heiland; ja er läßt sich durch die verderbte Hochzeitsgesellschaft am Hofe des Abalus zu

einer Erzählung vom jüngsten Tag hinreißen, die fast wie eine Apokalypse anmutet: sie ist wohl die schärfste Satire auf die menschliche Gesellschaft der Gegenwart, die sich in Hauptmanns Dichtung findet. Eines Morgens, so berichtet Till, geht die Sonne nicht mehr auf. Zunächst fügen sich die Menschen in Geduld und veranstalten sogar religiöse Umzüge. Dann aber steigen ihnen Zweifel auf über die Ursachen des Unheils; einige Menschen werden daran für schuldig befunden und zum Tode verurteilt, dann immer mehr, bis schließlich das Blut all' der sinnlos und unschuldig Hingerichteten in Strömen fließt: „.... Und wer fühlte nun nicht, welch' ein selig Jahrtausend jetzt anbrach" (Das epische Werk, Teil VI, S. 151). Tills Erzählung endet mit der erschütternden Erkenntnis:

„Alles Licht muß versinken in völliger Finstre der Gottheit!
Schwarz, die Farbe Saturns, ist zugleich auch die Farbe der Allmacht.
Betet, Menschen, zu schwarzen Madonnen, und lest schwarze Messen,
das Reich Gottes hat heute begonnen!"
(Das epische Werk, Teil VI, S. 151).

Der Gedanke, daß die Menschen in völliger „Finstre der Gottheit" leben könnten, bewegt Till und erklärt die zweite Stufe in der Entwicklung seiner Kritik an der gegenwärtigen Kultur: er begreift, daß die allgemeine Verrohung des gesellschaftlichen Lebens, besonders der Wahnsinn des Krieges nicht zu hemmen ist. Auf seinem Wege zum Konzil in Wittenberg sieht und erfährt er, daß keine der großen Kulturen der Erde, weder die christliche, noch die islamische, noch die altindische des Buddha, auf den heutigen Menschen einen wahrhaft bildenden Einfluß ausüben kann, denn der heutige Mensch ist ungeistig.

„... warum nur hören Menschen nur das, was sie wollen,
und nicht, was man aussagt?" (Das epische Werk, T. VI, S. 253).

Eine weitere Ursache der Unkultur der gegenwärtigen Menschen liegt in ihrer Unnatur und Naturentfremdung. Fabrikschornsteine, die wie ein „Urwald", wie „Stämme ... ohne Zweige und Blätter" (Das epische Werk, Teil VI, S. 261) aufragen, und das Sirenengeheul der modernen Industriestadt sind ein Zeugnis dafür. In denkbar krasser Weise wird die Unnatur, der Wahnsinn des menschlichen Selbstvernichtungstriebes und überhaupt aller menschlichen Verkommenheit fühlbar, als die moderne Helena erscheint:

„... Was hoch über Kappen,
Pritschen, Kolben und Schellen dahinwankt, was ist's für ein Monstrum? —

Helena! tobt der Markt, und er feget der Larve entgegen,
die, hohläugig und leidenzernagt, auf dem Tragstuhl erhöht sitzt.

Spottgeburt dieser Spottprozession, bist du mehr, als du scheinest?
groß durch Duldung und härtesten Frondienst des ew'gen Gebärens?
Narrenmutter! Du Mutter der Narren! Du Mutter des Narren Till! O Helena! Helena! Etwa auch wohl Anne Wibken? —"
(Das epische Werk, Teil VI, S. 275).

Die allgemeine Unkultur der Zeit, die Till daran hindert, „nur die Kraft eines Daseins, ganz harmonisch, ganz einig mit sich und sich selber genießend" (Das epische Werk, Teil VI, S. 343) zu sein, läßt keine Lebenskultur aufkommen, ja nimmt dem menschlichen Leben jeden Sinn: Tills Reise endet im Jenseits.

Till Eulenspiegels Schicksal zeigt also, daß in der heutigen Welt ein auf künstlerischen Kräften sich aufbauendes Leben nicht mehr möglich ist; denn die Kultur der Gegenwart ist ihrem Wesen nach nicht künstlerisch und nicht religiös. Der Glaube an Kunst ist durch das unheilvolle Ereignis des Weltkrieges erschüttert worden. Neigt Hauptmann zu der Ansicht, daß Religion und Kunst nicht mehr die Grundlagen der gegenwärtigen abendländischen Kultur sind? Wenn das zuträfe, so folgte daraus, daß die abendländische Kulturwelt vor einer großen Wende steht und über die abendländische Menschheit vielleicht ein neues Zeitalter hereinbricht. Auch der 1937 erschienene autobiographische Roman Gerhart Hauptmanns, „Das Abenteuer meiner Jugend", bringt keine Lösung des Problems. Hier tauchen noch einmal alle die kulturellen Fragen auf, die Hauptmann schon in jungen Jahren dichterisch beschäftigt haben. Hauptmanns Kritik, besonders am Bürgertum, wirkt hier abgeklärter, sachlicher und eben darum oft sehr bitter.

Der Einblick in das epische Werk Gerhart Hauptmanns zeigt also, daß sich seine Kulturidee im Alter nicht grundsätzlich geändert hat; eine ähnliche künstlerisch-kritische Einstellung zur Kultur der Gegenwart spricht bereits aus seinen Jugendwerken und den Dichtungen der Reifezeit.

Schluß.

Zeitgeschichtliche Einordnung der Dichtung Gerhart Hauptmanns.

Die Betrachtung der Werke Hauptmanns unter dem Gesichtspunkt „Kulturidee und Kritik an der Kultur" ergibt, daß Hauptmann sich schon sehr jung kultureller Übelstände der Zeit bewußt wird. Seine Kritik betrifft besonders das gesellschaftliche Leben des wilhelminischen Zeitalters und der unmittelbaren Nachkriegszeit. Sie ordnet sich insofern in die allgemeine europäische Bewegung ein, die durch die kultur- und gesellschaftskritische Dichtung Tolstois und Ibsens eingeleitet wurde. Ferner bezieht sie sich auf die Ursachen der gesellschaftlichen Unkultur: diese sind in der positivistischen Geistesströmung zu suchen und in dem durch den Positivismus und die Katastrophe des Weltkrieges erschütterten Glauben an überkommene Werte und Normen. Bei dem jungen Hauptmann ist eine gewisse Beeinflussung durch die positivistische Geistesströmung nicht zu verkennen, aber je älter er wird, desto mehr neigt er zu einer geistigen, nicht materialistischen oder positivistischen Welt- und Lebensauffassung. Aus dieser eigentümlichen Entwicklung Hauptmanns erklärt sich seine qualvolle innere Zerrissenheit, die ihn — anders als z. B. Goethe — nicht zu einer harmonischen Gestaltung seiner dichterischen Welt kommen läßt; auch das Fehlen einer „positiven" Kulturidee in seinem Werk wird so verständlich. Allein aus dem Zweifel an allen „positiven" Gegebenheiten, an allen „Dogmen" (vgl. Chapiro, „Religion", S. 110 ff.) kann der Weg zu einer neuen wahren Lebenskultur erkannt werden. —

Hauptmann hat, besonders in seinen Jugenddramen, das soziale Gewissen des deutschen Volkes geweckt. Er hat durch den „Florian Geyer", durch das „Festspiel in deutschen Reimen" und besonders in den unglücklichen Nachkriegsjahren durch viele kraftvolle und schöne Reden das Nationalgefühl des deutschen Volkes zu stärken versucht, indem er immer wieder auf die schöpferischen und aufbauenden Kräfte der deutschen Kultur hinwies.

Außerdem hat er die Gefährdung der modernen abendländischen Kulturwelt, die in der Überschätzung des Positivismus und ferner in einer gewissen Neigung der Europäer zur Intoleranz auf allen Gebieten des geistigen Lebens liegt., richtig erkannt und angedeutet, wie die gegenwärtige Kulturkrise zu überwinden sei:

durch den Glauben an die geistig-schöpferischen Kräfte des Menschen und eine Toleranz, die mit der unbedingten Achtung vor der Eigenart des anderen Menschen beginnt und so in kleinen und dann in immer weiteren gesellschaftlichen Kreisen sich segensreich auswirken muß.

Im Hinblick auf Hauptmanns Kulturidee und seine Kritik an der Kultur ist die häufig aufgeworfene Frage, ob sein Welt- und Lebensgefühl christlich oder heidnisch sei, nicht uninteressant: es ist keines von beiden. Wohl hat Hauptmann die griechische Kultur gekannt und vielleicht ist er in seiner Weltbejahung und Lebensfreude den Griechen wesensverwandt. Die Forderung der unbedingten Achtung vor dem Menschenleben ist christlich; seine besondere Schätzung des Geistes und der Wirkung des Geistes in der Welt mag vielleicht durch die Beschäftigung mit der altindischen Kultur, besonders mit dem Buddhismus (vgl. Chapiro, S. 217) noch gestärkt worden sein.

Hauptmann ist eine der überragenden Dichterpersönlichkeiten unserer Tage. Zweifellos ist er nicht nur der bekannteste, sondern auch der größte abendländische Dichter der Gegenwart; schon deshalb ist die Betrachtung seiner Kulturidee und Kritik an der Kultur von einem besonderen zeitgeschichtlichen Interesse. Denn ähnlich wie in Goethes Dichtung ein Jahrhundert früher spiegelt sich auch in Hauptmanns Werk die gegenwärtige Kulturwelt in ihrer ganzen Lebensfülle und Lebendigkeit wider. Mit Recht sagt Hans Fallada (vgl. L. Kunz, S. 29): „Durchwühlten in zweitausend Jahren Gelehrte den Schutt versunkener Kulturen und fänden nur ein Werk Gerhart Hauptmanns, so fänden sie nicht nur ein unübertrefflich genaues Stück Zeitgeschichte, sie fänden das Werk eines Dichters, dessen Herz stets geklopft hat für die Schwachen gegen die Starken, für das Recht gegen die Rechthaber, für die Kreatur, für den Menschen, für die Menschheit!"

Literaturverzeichnis.

A. Bibliographien.

Ludwig, Viktor: Gerhart Hauptmann. Werke von ihm und über ihn. Neustadt/O. S.

Requardt, Walter: Gerhart Hauptmann-Bibliographie. Berlin 1931. (3 Bde. Manuskript).

C. F. W. Behl: Bibliographie (ab 1932) in: G. Hauptmann-Jahrbuch, hrsg. v. F. A. Voigt. Bd. I 1936, S. 147 ff.; Bd. II 1937, S. 150 ff., Breslau.

B. Bücher und Dissertationen.

Arent, Wilhelm: Moderne Dichtercharaktere. Leipzig 1885.

Bab, Julius: Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870. Leipzig 1928.

Bartels, Adolf: Gerhart Hauptmann. Berlin 1906.

Bleibtreu, Karl: Revolution der Literatur. Leipzig 1886.

Bonsels, Waldemar: Das junge Deutschland und der große Krieg. Aus Anlaß eines Briefwechsels Romain Rollands mit Gerhart Hauptmann über den Krieg und die Kultur. 2. Aufl. München und Wien 1914.

Brahm, Otto: Kritische Schriften über Drama und Theater. Herausg. von Paul Schlenther. Berlin 1913.

Chapiro, Joseph: Gespräche mit Gerhart Hauptmann. Berlin 1932.

Cleve, Lotte: Das politisch-historische Drama vom Naturalismus bis zum Ende des Weltkrieges. Diss. Rostock 1935.

Coellen, Ludwig: Modernes Drama und Weltanschauung. Düsseldorf 1903.

Coudenhove-Calergi, R. N.: Held oder Heiliger. Wien, Paris, Leipzig 1927.

Danzel, Theodor Wilhelm: Mexiko, Bd. 1 (Textteil: Grundzüge der altmexikanischen Geisteskultur. Bildteil: Altmexikanische Bilderschriften.) Mexiko Bd. 2 (Textteil: Kultur und Leben im alten Mexiko. Bildteil: Mexikanische Plastik.) Hagen/W. u. Darmstadt, Bd. 1, 1922, 2. Aufl., Bd. 2 1923, 2. Aufl. In: Schriftenreihe „Kulturen der Erde. Material zur Kultur und Kunstgesch. aller Völker" Bd. 11 u. 12. Hagen/W., Darmstadt 1922/23 2. Aufl.

Deubel, Werner: Der deutsche Weg zur Tragödie. Dresden 1935.

Dietz, Gerda: Das historische Drama vor dem Umbruch. Diss. Bonn. 1935.

Dilthey, Wilhelm u. *Graf Paul Yorck, v. Wartenburg:* Briefwechsel zwischen Wilhelm Dilthey und dem Grafen Paul Yorck von Wartenburg, 1877—1897. In: „Philosophie und Geisteswissenschaften" Buchreihe 1. Bd. 1923. Halle/Saale.

Eisler, Rudolf: Kant-Lexikon. Berlin 1930.

— Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Bd. 2. Berlin 1929.

Eloesser, Arthur: Die deutsche Literatur vom Barock bis zur Gegenwart. Bd. 2. Berlin 1931.

Endres, Fritz: Gerhart Hauptmann, der Dichter einer Übergangszeit. Lübeck 1932.

Ermatinger, Emil: Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung. Reden und Aufsätze. Zürich. Leipzig, Wien 1928.

Ernst, Paul: Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen. Berlin 1915.
Espey, Albert: Gerhart Hauptmann und wir Deutschen! Berlin 1916.
Evola, Julius: Erhebung wider die moderne Welt. Stuttgart, Berlin (Übers. v. Fr. Bauer, Titel des italienischen Originals: Rivolta contro il mondo moderno). 1935.
Fechter, Paul: Gerhart Hauptmann. Dresden 1922.
Freyhan, Max: Das Drama der Gegenwart. Berlin 1922.
Frischeisen-Köhler, Max: Die Philosophie der Gegenwart. In: Dessoir, Max, Lehrbuch der Philosophie. Berlin.
Fuhrmann, Ernst: Mexiko Bd. 3 (Textteil: Über die religiösen Kulte. Tonatiu. Mexikanische Gebete. Bildteil: Mexikanische Plastik, Teil 2) Hagen/W. u. Darmstadt, 1922. Vgl. Danzel.
Glaß, Emil: Psychologie und Weltanschauung in Gerhart Hauptmanns „Fuhrmann Henschel". Diss. Erlangen 1932.
Gorki, Maxim: Nachtasyl. Szenen aus der Tiefe. In: Gesammelte Werke. Bd. 8. Übers. von August Scholz. Berlin, München 1925.(?) (o. J.)
Gottschall, Rud. v.: Zur Kritik des modernen Dramas vergleichende Studien. Berlin 1900.
Guénon, René: La crise du monde moderne. Paris 1927.
— Le symbolisme de la Croix. Paris 1931.
Hauptmann, Gerhart: 1. Das epische Werk. 6 Teile in 2 Bänden 1935.
— 2. Das dramatische Werk. 6 Teile in 3 Bänden zum 70. Geburtstag des Dichters. 1932. Berlin, S. Fischer.
— Lohengrin. Berlin 1913.
— Parzifal. Berlin 1914.
— Ausblicke. Berlin 1924.
— Um Volk und Geist. Berlin 1932.
— Das Hirtenlied, ein Fragment auf Grund des handschriftlichen Bestandes herausg. von Felix A. Voigt. Bd. 3 der „Texte" der Sammlung „Sprache und Kultur der germanischen und romanischen Völker. 1935. Breslau.
— Im Wirbel der Berufung. Berlin 1936.
— Die goldene Harfe. Schauspiel. Berlin 1933.
— Hamlet in Wittenberg. Berlin 1933.
— Das Abenteuer meiner Jugend. Berlin 1937.
Hemmerich, Karl: Gerhart Hauptmanns Veland. Seine Entstehung und Deutung. Diss. Würzburg 1935.
Herrmann, Christian: Die Weltanschauung Gerhart Hauptmanns in seinen Werken. Berlin und Leipzig 1926.
Holz, Arno: Die neue Wortkunst. Eine Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokumente. Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. In: Werke, 1. Ausg. Bd. 10. Berlin 1925.
Hülsen, Hans v.: Gerhart Hauptmann. Siebzig Jahre seines Lebens. Berlin 1932.
Humboldt, Wilhelm v.: Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechtes. Hrsg. von Pott, 2. Bd. Berlin 1876.
Jacobsohn, Siegfried: Das Jahr der Bühne. Bd. 9, 1919/20 (Darin S. 8 ff. Der weiße Heiland).
Jaspers, K.: Die geistige Situation der Zeit. Berlin u. Leipzig 1932.
Johst, Hanns: Vom neuen Drama. In: Heinz Kindermann: Des deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart. Leipzig 1933.
— Ich glaube! Bekenntnisse. (Darin S. 19 ff. Vom Sinn und Sendung des Theaters.) München 1928.
Kienzl, Hermann: Dramen der Gegenwart. Graz 1905.

Kindermann, Heinz: Das literarische Antlitz der Gegenwart. Halle 1930.
Kotzebue, August v.: Die Sonnenjungfrau und
— Die Spanier in Peru. In Theater Bd. 1 u. 3. Leipzig, Wien 1840.
Kraenzlin, Gerhard: Die Philosophie vom unendlichen Menschen. Leipzig 1936.
Krieck, Ernst: Vökisch-politische Anthropologie. Teil I, Die Wirklichkeit. Leipzig 1936.
Kühnemann, Eugen: Aus dem Weltreich deutschen Geistes. München 1926.
Ku-Hung-Ming: Chinas Verteidigung gegen europäische Ideen. Kritische Aufsätze. Jena 1921. (1. Aufsatz: Kultur und Anarchie).
Kunz, Ludwig: Gerhart Hauptmann und das junge Deutschland. Breslau 1932.
Langner, Erwin: Die Religion Gerhart Hauptmanns. Ein Beitrag zur Problematik der Gegenwart. Tübingen 1928.
Löwit, Karl: Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen. Berlin 1935.
Lublinsky, Samuel: Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. Dresden 1909.
Mende, Gottfried: Religiöse Betrachtungen über Werke Gerhart Hauptmanns. Leipzig 1906.
Meyer, Richard M.: Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. Berlin 1900.
Milch, Werner: Gerhart Hauptmann. Vielfalt und Einheit seines Werkes. Breslau 1932.
Moeller-Bruck, Arthur: Die deutsche Nüance. 4. Bd. aus: Die moderne Literatur in Gruppen und Einzeldarstellungen. Berlin und Leipzig 1899.
Nietzsche, Friedrich: Werke, große (Klassiker-)Ausgabe 1895 ff. Leipzig.
Passarge, Siegfried: Biographische Völkerkunde. Bd. 4, Amerika. Frankfurt/M. 1936.
Seler, Eduard: Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde. Hrsg. von Cäcilie Seler-Sachs. Berlin 1900 ...
Schurig, Arthur: Die Eroberung von Mexiko durch Ferdinand Cortes ... Hersg. von A. Schurig. Leipzig 1918.
Schwager, Lothar, H.: Die Bildungsidee und das ethische Programm Gerhart Hauptmanns im Kampf um die Zukunft. Leipzig 1932.
— Kultur und Ethik (Kulturphilosophie 2. Teil.) München 1925.
Schweitzer, Albert: Verfall und Wiederaufbau der Kultur. München 1925.
Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig 1911.
Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Teil I, Wien und Leipzig 1918.
Spielhagen, Friedrich: Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik. Leipzig 1898.
Stapel, Wilhelm: Literatenwäsche. Berlin 1930.
Steiger, Edgar: Das Werden des neuen Dramas. Teil 2. Berlin 1903.
Sternberg, Kurt: Gerhart Hauptmann. Der Entwicklungsgang seiner Dichtung. Berlin 1910.
Stirk, S. D.: Gerhart Hauptmanns Jesusstudien in ihrer Beziehung zu dem Roman, Der Narr in Christo Emanuel Quint. Breslau 1937.
Stoecklein, George, A.: Romantik in Wesen und Prosadramen Gerhart Hauptmanns. Diss. Philadelphia. 1935.
Stucken, Eduard: Die weißen Götter. Roman 1934. Berlin, Wien, Leipzig.
Tolstoi, Leo: Der Sinn des Lebens. Einzig bevollmächtigte Übersetzung von W. Czumikow. München 1901.
Tolstoi, Leo: Dramen und Lustspiele. Hersg. von R. Löwenfeld. Jena 1928.
Voigt, Felix, A.: Antike und antikes Lebensgefühl im Werke Gerhart Hauptmanns. Breslau 1935.

— Hauptmann-Studien. Untersuchungen über Leben und Schaffen Gerhart Hauptmanns, Breslau 1936.
Vollmers-Schulte, Frz.: Gerhart Hauptmann und die soziale Frage. Dortmund 1923.
Weilde, Oskar: Letzte Briefe. Deutsch von Meyerfeld. Berlin 1925.
Wulff, Leopold: Die Weber oder die eigentlichen Morituri von Rautendelein Hauptmann. Eine Literaturkomödie. Leipzig 1898.
Wulffen, Erich: Gerhart Hauptmann vor dem Forum der Kriminalpsychologie und Psychiatrie. Breslau und Leipzig 1908.
Yorck v. Wartenberg, Graf Paul: s. Dilthey.
Ziegler, Leopold: Der europäische Geist. Darmstadt 1929.
— Das Wesen der Kultur. Leipzig 1903.
Zola, Emil: Thérèse Raquin Roman. L'Assomoir. Germinal.

C. Zeitschriften und Zeitungen.

Ammon, Hermann: Der Liberalismus in der deutschen Literatur. In: Nationale Erziehung. Bd. 12. Nov. 1931. Heft 11, 1931. Berlin, S. 300 ff.
Bab, Julius: Stitendenzen im deutschen Drama der Gegenwart. In: Mitteilungen der Lit.-hist. Ges. Bonn. 8. Jg. Nr. 5 1913.
Baginski, Max: Gerhart Hauptmann unter den schlesischen Webern. In: Nationale Monatshefte 1905. H. 2. Febr. S. 250 ff.
Binder, S.: Florian Geyer. In: Die Wahrheit. Hrsg. von Christian Schrempf, Bd. 5, Mitte Febr. 1896. S. 297 ff. Stuttgart 1896.
Bleibtreu, Karl: Das realistische Drama und die freie Bühne. In: Unsere Zeit. Jg. 1889, S. 544 ff.
Behl, C. F. W.: Die Magie des Elementaren. In: Gerhart Hauptmanns Jahrb. Hrsg. von F. A. Voigt. Breslau 1936, S. 51.
Bloem, Walter: Zur Einführung in Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer". In: Der schwäbische Merkur. Nr. 598 v. 23. Dez. 1913 (Stuttgarter Ztg.)
Buddecke, W.: Zur Deutung des „Hirtenliedes" im Gerhart Hauptmann-Jahrb. Hrsg. von Voigt. Breslau 1936, S. 120.
Bytkowsky, Sigmund: Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama. Hamburg und Leipzig 1908. I: Beiträge zur Ästhetik. Hrsg. von Th. Lipps und R. M. Werner, Bd. 11.
Conrad, M. G.: Los von Hauptmann! In: Die Gesellschaft. Hrsg. von ds. und L. Jakobowski. Dresden und Leipzig 1900. 16. Jg. Bd. 3, S. 125.
Dose, Richard: Von deutschen Bühnen. Frankfurt. In: Das deutsche Drama. 1. Jg. Heft 1, S. 58. Berlin 1918.
Droop, Fritz: Von den deutschen Bühnen. Mannheim. In: Das deutsche Drama. Ztschr. f. Freunde dramatischer Kunst. 1. Jg. Heft 2, S. 166 v. 1. April 1918. Berlin.
Dülberg, Franz: Uraufführungen. Berlin. In: Das deutsche Drama. 3. Jg. Heft 3. Berlin 1920, S. 124 ff.
Düsel, Friedrich: Gerhart Hauptmanns Neuaufführung vom Florian Geyer. In: Westerm. Monatsh. Jan. 1905, S. 615 ff.
Elocsser, Arthur: Hauptmanns „Spitzhacke". In: Die neue Rundschau. April 1931. Bd. 42, Teil 1, S. 275 ff. Berlin.
Franck, Hans: Neue deutsche Dramen. In: Eckhart. 5. Jg. Heft 5. Febr. 1911, S. 329 ff. Berlin.
Franzos, Karl Emil: Gerhart Hauptmanns Florian Geyer. In: Die deutsche Dichtung. Berlin, 19. Bd. 8. Heft v. 15. Jan. 1896, S. 200 ff.
Friedrich, Arthur: Die schlesische Leinenindustrie und Gerhart Hauptmann. In: Die deutsche Revue, 41. Jg. Heft 11. Nov. 1916, S. 229 ff.
Harnack, Otto: Gerhart Hauptmanns Vor Sonnenaufgang. In: Preuß. Jb. Bd. 65, Heft 3, S. 352 ff., 1909.

Hart, Heinr. u. Julius: Kritische Waffengänge. Leipzig 1882—84.
Hauffen, A.: Der Kandidat Weinhold in Gerhart Hauptmanns Schauspiel: Die Weber. In: Slavia. Prag 1928/29. Bd. 7, S. 885 ff.
Hauptmann, Gerhart: Aus einem biblischen Drama. Kain. In: Frankf. Theater-Almanach für Opernhaus u. Schauspielhaus, S. 10—12. Frankfurt 1917.
— Kindheitserinnerungen (Febr. 1932 in: „Die neue Rundschau", S. 654 ff.
— Lebenswende. (März 1934).
— Der Landwirt. (April 1934). In: Die neue Rundschau. 45. Jg. Teil 1, Berlin 1934, S. 241 ff., S. 363 ff.
— Das Drama im geistigen Leben der Völker. In: Die neue Rundschau. Bd. 45. 2. Teil, S. 449 ff. Berlin, Nov. 1934.
— Die Wiedertäufer. Dramatisches Fragment. In: Die neue Rundschau. Berlin Nov. 1937.
— Galahad (aus einem unvollendeten Drama). In: Pan, Wochenschr. 2. Jg. Nr. 20 v. 4. April 1912. Berlin.
— Aufforderung zur Beteiligung am Winterhilfswerk 1935. In: Rhein. Westf. Ztg. v. 11. 12. 1935, Morgenausg.
— Das Abenteuer meiner Jugend. In: Frankf. Ztg. v. 3. Nov. 1937. Abendblatt 560.
— Der große Traum. In: Gerhart Hauptmann Jb. Hrsg. von Felix Voigt. Breslau 1936. S. 7.
— Die Wiedertäufer. Romanfragment. Ebd. S. 12.
— Szenen aus dem Kynast. Ebd. S. 38.
— Der neue Christophorus. Roman in Gerhart Hauptmann-Jahrbuch, hrsg. von Felix A. Voigt, Breslau 1937, Bd. II. S. 9—59.
Heilborn, Ernst: Theater. Deutsches Theater: Florian Geyer. In: Die nationale Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur. Berlin 13. Jg. Nr. 15, v. 11. 1. 1896, S. 236 ff.
— Die Weber. Schauspiel aus den vierziger Jahren ... In: Das Magazin für Literatur. Berlin. 63. Jg. Nr. 40, v. 6. 10. 1894, Sp. 1272/73.
Herrmann, Helene: Andreas Gryphius als Quelle für Gerhart Hauptmann. In: Die preuß. Jahrb. Bd. 187/88. S. 307 ff. Juni 1922. Berlin.
Heuser, Frederick, W. J.: Gerhart Hauptmann's Trip to America in 1894. In: The Germanic Review. January 1938. Nr. 1. Bd. 8, S. 3 ff. Columbia University Press.
Heynen, Walter: Theater. Der weiße Heiland. Großes Schauspielhaus den 28. März 1920. In: Preuß. Jahrb. Bd. 180, H. 2. Mai 1920, S. 287 ff. Berlin.
Knudsen, Hans: Zum Florian Geyer-Stoff. In: Euphorion 18. Bd. Jg. 1911, S. 171. Berlin und Wien.
Lenz, Max: Florian Geyer. In: Preuß. Jahrb. Bd. 84. Heft 1, S. 97 ff. Berlin 1896.
Loerke, Oskar: Ansprache an Gerhart Hauptmann 1932. In: Gerhart Hauptmann Jahrbuch. Hrsg. von Voigt. Breslau 1932. S. 87.
Lublinsky, Samuel: Florian Geyer. Agnes Jordan und das moderne Drama. In: Magazin für Lit. Berlin 1899. Nr. 22—25.
Marx, Paul: Der schlesische Weberaufstand in Dichtung und Wirklichkeit. In: Magazin für Lit. 1892/93. Nr. 7, S. 112. Berlin.
Mehring, Friedrich: Gerhart Hauptmanns Weber. In: Die neue Zeit. Revue des geistigen und öffentlichen Lebens. 1. Jg. 1. Bd. 1893. Stuttgart.
Menck, Hans: Heidentum bei Gerhart Hauptmann. In: Die Schildgenossen. Ztschr. hrsg. von Romano Guardini. Augsburg 1930. 10. Jg. Heft 1, S. 50 ff.
Niessen, C.: Sub specie aeterni Gerhart Hauptmann zum 75. Geburtstag. In: Theater der Welt. 12. Dez. 1937. S. 557 ff. Wien.

N(eumann)-H(ofer), O(tto): Der Florian Geyer von Gerhart Hauptmann. In: Das Magazin f. Lit. Berlin. 65. Jg. Nr. 2 v. 11. Jan. 1896, Sp. 55—59.
Nowack, Karl Friedrich: Das Jubiläum des naturalistischen Dramas. In: Die Hilfe. 15. Jg. 1909, Nr. 50, S. 804.
Ohmann, Fritz: Das Tragische in Gerhart Hauptmanns Dramen. In: Mitteilungen der Lit.hist. Ges. Bonn. 3. Jg. Nr. 6, S. 143 ff. Bonn, Mai 1908.
Polgar, Alfred: Florian Geyer. In: Die Weltbühne 15. Jg. Nr. 27 v. 26. 6. 1919. S. 748 ff. Berlin.
Poppenberg, Felix: Theaterspiegel. In: Der Türmer, 7. Jg. Bd. 1, H. 3. Dez. 1904. S. 332—36. Stuttgart.
Preuß, K. Th.: Die Schicksalsbücher der alten Mexikaner. In: Globus. Illustr. Ztschr. f. Länder- und Völkerkunde. Braunschweig 1901. Bd. 79, Nr. 17, S. 261 ff.
Rauch, K.: Gerhart Hauptmann und seine Zeit. In: Der Bücherwurm. Bd. 23, Heft 4—5, S. 109 ff. Markkleberg 1937/38.
Reckzeh, G.: Gerhart Hauptmann, Das Hirtenlied. In: Zeitschr. f. deutsche Philologie, begr. von J. Zacher. 61. Bd., H. 3, 1936, S. 365 ff.
— Der Mutter Fluch. Ein Drama Gerhart Hauptmanns aus dem Jahre 1894. In: Gerhart Hauptmann Jb. hrsg. von Voigt. Breslau 1936, S. 103.
S., G. H.: Das Ende des Naturalismus. In: Burschenschaftliche Blätter. 10. Jg. Nr. 9, S. 239 ff. Berlin 1896.
Schlenther, Paul: Die Berliner Theatersaison 1895/96. In: Preuß. Jahrb. Berlin 1896, Bd. 85, Heft 3, S. 486 ff.
Seufert, Heinrich: Florian Geyer in der Dichtung. In: Fränkische Monatshefte. 9. Jg. H. 9, S. 233 ff. Nürnberg 1930.
Sörensen, J.: Drei Dramen Gerhart Hauptmanns, Die Weber, Hanneles Himmelfahrt, Die versunkene Glocke. In: Politisch historische Blätter für das katholische Deutschland. Bd. 137, H. 10, S. 717 ff. München 1906.
Spranger, Eduard: Das deutsche Bildungsideal in geschichts.philosophischer Beleuchtung. In: Die Erziehung. Monatsschr. für den Zusammenhang von Kultur und Erziehung. Leipzig. L. Jg. 1926, H. 1, S. 7 ff. H. 4, S. 177 ff. H. 10—11, S. 474'ff. 2. Jg. 1927. H. 3, S. 142 ff.
— Die Kulturzyklentheorie und das Problem des Kulturverfalles. In: Sitzungsbericht d. Preuß. Akad. d. Wiss. Jg. 1926. S. 35 ff. Berlin 1926.
Steinbach, Walter: Rings um Hauptmann. Anmerkungen zu seinen neuesten Werken. In: Leipziger Bühnenblätter Nr. 8, S. 71—73 1929/30.
Stirk, S. D.: Gerhart Hauptmanns Jesus-Drama. An unprinted fragment Gerhart Hauptmanns. Jahrbuch. Hrsg. von Voigt. Breslau 1932. S. 126.
Stolterfoth, Georg: Literaturbriefe 13. Gerhart Hauptmanns Florian Geyer. In: Die christliche Welt, 21. Jg. Nr. 47 v. 21. Nov. 1907, Sp. 1138 ff. Marburg.
Stümcke, Heinrich: Von den Berliner Theatern. In: Bühne und Welt. 7. Jg. Nr. 3, Nov. Heft 1, 1904. Berlin.
Voigt, Felix A.: Gerhart Hauptmanns Lebenswende 1896—99. In: Germanisch-romanische Monatsschrift, 23. Jg. Heft 7, Juli/August 1935. Heidelberg.
— Der religiöse Weg Gerhart Hauptmanns. In: Die neue Rundschau. Nov. 1937.
Weber, Hans: Schillers Tell und Hauptmanns Weber. In: Sokrates. Ztschr. für Gymnasialwesen. Neue Folge. 3. Jg. 1.—2. Heft. Berlin 1915. S. 13 ff.
Weigand, Wilhelm: Florian Geyer. Ein deutsches Trauerspiel in fünf Akten von W. Weigand. München. Besprechung in: Die Gesellschaft. Halbmonatsschrift. Hrsg. von A. Seidl. 17. Jg. 1901. 2. Dez. Heft, S. 152 ff. Dresden u. Leipzig.

Witkowski, G.: Gerhart Hauptmann. Die Weber. In: Beiblatt der Zeitschr. für Bücherfreunde. N.F. 10. Jg. Heft 11. Februar 1919, Sp. 542.
Wolff, F. W.: Das Elend und der Aufruhr in Schlesien. Der Grundtext zu Gerhart Hauptmanns Webern. In: Dokumente des Sozialismus. Bd. 1, Heft 7. Berlin 1902, S. 692 ff.
Zepler, Nora: Hauptmann. Der weiße Heiland. In: Sozialistische Monatshefte. 26. Jg. 54. Bd. 11. Heft vom 31. Mai 1920. S. 480 ff. Berlin.
Ziegelschmid, A. J. F.: Gerhart Hauptmanns Ikarier. In: The Germanic Review. January 1938. Vol. VIII Nr. 1, S. 32 ff. Columbia University Press.

Namenlos:

— In: Die Gegenwart. Dramatische Aufführen. Gerhart Hauptmanns Florian Geyer neu bearbeitet... 33. Jg. Bd. 66, Nr. 46, S. 317. Berlin 1904.
— Magazin f. Literatur. Kunst und Polizei, eine Notiz Nr. 41. 63. Jg. Okt. 1894, Sp. 1306.
— In: Die neue Zeit. Entweder Oder. Revue des geistigen und öffentlichen Lebens. 11. Jg. Bd. 1. 1893. S. 777 ff.

Anmerkung. Da eine allgemeine Kenntnis der deutschen Klassiker, besonders der „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" von Herder und der Abhandlung Schillers „Über naive und sentimentalische Dichtung" zu der vorliegenden Arbeit als bekannt vorausgesetzt wurden, so sind hier ihre Werke nicht besonders aufgeführt.

Nachtrag.

Arnold: Das deutsche Drama. München 1924.
Barnstorff, H.: Die soziale, politische und wirtschaftliche Zeitkritik im Werke G. Hauptmanns. Jena 1938.
Calwer: Bibellexikon. Stuttgart 1885.
Dostojewski, F. M.: Sämtl. Werke hrsg. v. A. Moeller van den Bruck München. Erniedrigte und Beleidigte. 1922. Der Idiot. 1922. Die Brüder Karamasow. 1922.
Faesi, R.: G. Hauptmanns „Emanuel Quint". Zürich 1912.
Fechter, Paul: Der glückliche Dichter. Im Berliner Tageblatt vom 14. 11. 1937.
Hauptmann, G.: Zueignung. In: Die neue Rundschau. Novemberheft 1937, Berlin.
Heuser, Fr. W. J.: G. Hauptmanns Amerikafahrt 1932. In: G. Hauptmann-Jahrbuch. Breslau 1937, Bd. 2, S. 111 ff.
Hilpert, Heinz: Für G. Hauptmann. In: Die neue Rundschau. Novemberheft 1937, Berlin.
Hülsen, Hans von: G. Hauptmann zu seinem 75. Geburtstag. Dichter des Menschenleids. In: Leipziger Illustrierte Zeitung vom 11. 11. 1937, S. 766.
Kammeyer, H. F. u. Voigt, F. A.: Hohenhaus. In: G. Hauptmann-Jahrbuch. Breslau 1937, Bd. 2, S. 81 ff.
Kierkegaard, Sören: Entweder-Oder. Jena 1932.
Knudsen, Hans: G. Hauptmann zu seinem 75. Geburtstag. In: Rheinisch Westf. Ztg. vom 14. Nov. 1937.
Kühnemann, Eugen: G. Hauptmann. In: Königsberger Allgem. Ztg. v. 14. 11. 1937.
— G. Hauptmann. In: Bremer Nachrichten v. 14. 11. 37.
Lazzaro, Cl. di san: G. Hauptmann und die Ideen unserer Zeit. In: G. Hauptmann-Jahrbuch. Breslau 1937, Bd. 2, S. 101 ff.

Loerke, Oskar: Der Dichter vor den Erscheinungen. In: Die Neue Rundschau. Novemberheft 1937, Berlin.
— G. Hauptmann heute. In: Die Neue Rundschau. November 1932, Berlin.
Lomer, G.: G. Hauptmanns Emanuel Quint. Leipzig 1911.
Nygrin, Paul: Eine neue Hamlet-Aufführung. G. Hauptmanns Bearbeitung. In: Deutsche Allgem. Ztg. v. 2. 10. 1938. Unterhaltungsblatt.
Schröder, F. R.: Der Urmythos. In: G. Hauptmann-Jahrbuch 1937, Bd. 2, S. 61.
Schröder, R. A.: Erntedank. In: Die Neue Rundschau. Novemberheft 1937, Berlin.
Voigt s. Kammeyer.

Lebenslauf.

Am 30. Juli 1908 wurde ich in Halle/Saale als Tochter des Verlagsbuchhändlers Otto Krumheuer geboren. Ich bin deutscher Staatsangehörigkeit und evangelischer Konfession. Nach der Übersiedlung meiner Eltern von Halle nach Leipzig und dann nach Berlin wurde ich 1914 in die städtische Viktoria Luisen-Schule in Berlin-Wilmersdorf eingeschult und bestand an dieser Anstalt 1927 die Reifeprüfung. Ich studierte in Berlin, Graz, Paris und Marburg Deutsch, Französisch, Philosophie und Geschichte. Durch die Zeitumstände verschlechterte sich die wirtschaftliche Lage meiner Eltern derart, daß ich genötigt war, mein Studium mehrfach zu unterbrechen. Die letzten Jahre habe ich zur Anfertigung meiner Dissertation und zur Vorbereitung auf das Doktorexamen benutzt.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten: Auerbach, Frau Berthold, Brackmann, Breysig, Bouglé, Hartung, Helm, Herrmann, Hübner, Jaensch, Kaser, Le Breton, Lewin, Mahnke, Maync, Mommsen, Mornier, Neckel, Petersen, Polheim, Ritter von Premerstein, Rieffert, Reynier, Spranger, Stengel, Tumlirz, Wrede, Zwirzina, Elze, Fahrner, Giese, Graethuysen, Hirn, Holtzmann, Kleinmayr, Mallwitz, Rosenfeld.

Zu besonderem Dank bin ich Herrn Professor Dr. Maync verpflichtet, der meine Arbeit in freundlicher Weise gefördert hat, und in dessen „Literarhistorischer Gesellschaft" ich manche Anregung erhalten habe.

Anneliese Krumheuer.